

Wie „lernt“ ein Land Kulturpolitik?

Kulturpolitische Entwicklungen Estlands seit 1991 als europäischer Kulturtransfer

von der Fakultät für Sozialwissenschaften und Philosophie

der Universität Leipzig

genehmigte

D I S S E R T A T I O N

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

Dr. phil.

vorgelegt

von M.A. Heli Meisterson

geboren am 15.10.1974 in Kuressaare, Estland

Gutachter: Prof. Dr. Matthias Middell
Prof. Dr. Stefan Troebst

Tag der Verleihung: 19.06.2018

Die Arbeit an dieser Dissertation wurde gefördert durch die Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
„Europa“ als Referenzraum, Ziel und Trauma	6
Praktische Herausforderungen der Umorientierung	11
Forschungsfragen und Forschungsdesign	18
 KAPITEL I: KULTURPOLITISCHE AKTEURE IM LERNPROZESS UND KULTURPOLITISCHE FELDER IM WANDEL	 27
1.1 Estland als Theaternation	27
1.1.1 Traditionen und neue Vielfalt. Institutionelle Anschlüsse und Kontinuitäten, neue organisatorische und künstlerische Formen	27
1.1.2 Theater NO99: Europäischer Kult und Imperativ der Superlative	41
 1.2 Film in Estland: Positionskämpfe in der Hierarchie der estnischen Kulturpolitik	 55
1.2.1 Estnischer Film – der „ewige Einzelgänger“?	55
1.2.2 PÖFF – von lokaler Verzweiflung zum rotem Teppich für den Europäischen Film	62
1.2.2.1 Strategie: geographische Fokussierung, Struktur, Programm	64
Exkurs 1: Dem Norden verbunden, dem Norden zugehörig	67
Exkurs 2: Ein „kleiner Riese“. Das Phänomen des estnischen Animationsfilms	69
1.2.2.2 Transnationale Netzwerke und vermittelnde Akteure	71
1.2.2.3 Eine europäische Film-Gala in Tallinn	76
1.2.2.4 Ausblick	77
 1.3 Museumsdirektorin in der europäischen Peripherie: Rael Artel	 80
1.3.1 Bildende Kunst: Strukturschwäche, Finanzierungsnöte, Generationskonflikte und Genrerivalitäten	80
1.3.2 Rael Artel: Eine umstrittene „Übernahme“ in der Provinz	91
1.2.3.1 Mobilitätserfahrung und Randposition	92
1.2.3.2 Tartu und Museum transnational denken	102
 KAPITEL II: KULTURPOLITISCHE PROZESSE UND MASSNAHMENBEISPIELE	 114
2.1 Kulturkapital als Lernanstalt und Lernmedium	114
2.1.1 Die gute alte Zeit: Wiederaufbau von Kulturkapital	114
2.1.1.1 „KULTuur on KALLis“ – 90 Jahre Kulturkapital	114
2.1.1.2 Meisterkurs für Antragsteller, Geldverteiler und staatliche Administration	120
2.1.2 Kulturkapital als Katalysator des Kulturtransfers von 1994-2014	135
2.1.2.1 Alle fahren nach Avignon oder Kulturkapital als Reisebüro der Schauspieler?	138

2.1.2.2	Entwicklung und räumliche Bezüge der Kulturtransferansätze	140
2.1.2.3	Die Bereiche Musik, Theater und Kunst im Vergleich	151
2.2	Ein Beispiel für Europa – Kreativ- und Kulturwirtschaft in Estland	165
2.2.1	Estlands Erfolgsgeschichte: Von null auf hundert?	171
2.2.1.1	Fortschritt durch Kreativität: Alle gewinnen!	171
2.2.1.2	Erklärungsnyancen, Terrains	176
2.2.1.3	Entwicklungsdynamiken: Statistik, Infrastruktur, Korrektur	185
2.2.2	Estlands imagefördernder Einsatz für Europa	198
2.3	„Kultuur 2020“ – Neue Leitlinien für die estnische Kulturpolitik	207
2.3.1	Ausgangs- und Motivationslagen	208
2.3.2	Wie packen wir es an? Transparenz, Pfadtreue und bürokratische Techniken	218
2.3.3	Fazit: Optimisten, Pessimisten und die Nachhaltigkeit	227
	KAPITEL III: TALLINN 2011 – KULTURHAUPTSTADT EUROPAS	230
3.1	Ein erfolgreiches Kulturhauptstadtprojekt als "mission impossible"?	233
3.1.1	Interne und externe Rahmenbedingungen	239
3.1.1.1	Das Orchester spielt, an der Partitur wird noch geschrieben	239
3.1.1.2	Mehrfachadressierung der Kommunikation und „ECoC-Sprachetiketten“	240
3.1.1.3	Kulturpolitische Voraussetzungen	241
3.1.1.4	Projektphasenbedingte Veränderungen der Managementprofile	244
3.1.1.5	Globale Finanzkrise und politischer Wahlkampf	244
3.1.2	Eine Initiative zwischen europäischer und lokaler Aufgabenstellung – ein Widerspruch?	247
3.1.2.1	Die geschichtliche Motivation der Formatveränderungen	248
3.1.2.2	Die (Er)Findung der „Europäischen Dimension“	252
3.2	Tallinn 2011 – vom „Everlasting Farytale“ zu den „Stories of the Seashore“	257
3.2.1	Die Bewerbungsphase oder wie fängt man an?	257
3.2.1.1	Strategische Aufstellung in der Bewerbungsphase	257
3.2.1.2	Missverständnisse in Brüssel	262
3.2.1.3	Die Visionen und Zielsetzungen in Tallinns Bewerbung	267
3.2.2	Die Stiftung Tallinn 2011 – Vorbereitung und Umsetzung des Projekts	273
3.2.2.1	Die zentralen Herausforderungen der Umsetzung des Kulturhauptstadtprojekts	275
3.2.2.2	Vertrauensprobleme auf der Leitungsebene der Stiftung	277
3.2.2.3	Der Streitfall Budget	280

3.2.2.4 ECoC-Netzwerk und regionale Zusammenarbeit	286
3.2.2.5 Das strukturelle Design des Umsetzungsprozesses	294
3.2.2.6 Programmgestaltung und die neue „tragende Idee“	298
3.2.3 Die Perspektive der Kulturakteure – Routine und Leistungsgrenzen	303
3.2.3.1 Selbstbezogenheit	304
3.2.3.2 Eroberung des öffentlichen Raums	305
3.2.3.3 Ungewohnter Koordinationsrahmen und außerordentliches Projektmanagement	306
3.3 Fazit oder die Frage nach Nachhaltigkeit	311
Zusammenfassung und Ausblick	313
Literaturverzeichnis	322
Quellenverzeichnis	328
Abbildungsverzeichnis	351

Einleitung

„Europa“ als Referenzraum, Ziel und Trauma

Mit der friedlichen Wiedererlangung der staatlichen Eigenbestimmung Estlands im August 1991 im Zuge des „Global Moment 1989“¹ und durch die Bewegung der sogenannten „Singenden Revolution“ stand der neue Staat vor großen Herausforderungen, die junge Demokratie aufzubauen, sich wirtschaftlich umzuorientieren und das gesellschaftliche Leben in neuen Verhältnissen zu koordinieren. Ähnlich wie Ende des 19. Jahrhunderts bei der ersten Welle des „nationalen Erwachens“ hatte sich die Kultur als Träger der nationalen Identität und Garant des Fortbestehens der Nation erwiesen.²

In vielen politischen und sozialen Bereichen kann von einer grundlegenden Zäsur gesprochen werden. Auch für die Akteure auf dem kulturpolitischen Feld setzte eine neue Ära der Transformation ein, die einen Lern- und Anpassungsprozess mit sich brachte. Nach der ideologischen Blockverschlossenheit der Ära des kalten Krieges fand eine räumlich-kulturelle Umorientierung statt, die als eine natürliche Zugehörigkeit und Rückkehr zur „Familie der westlichen Demokratien“ aufgefasst wurde. Die Spuren von einigen kulturpolitischen Kontinuitäten führten dennoch auf die Tradition, Ideologie und Infrastruktur der ersten nationalen Unabhängigkeitsperiode und der Sowjetzeit zurück.

Nach der politischen Wende standen Akteure auf dem kulturellen Feld vor Herausforderungen im Spannungsfeld zwischen traditionsbezogenen Hierarchien innerhalb der Nationalkultur und den aufstrebenden Innovationsimpulsen im Kulturbetrieb. Das nationale Erwachen in der ersten Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich vor allem auf die Sprache und Literatur gestützt. Laut John Neubauer ist diese Entwicklung charakteristisch für ostmitteleuropäische Länder, wo Poeten und Philologen als zentrale Akteure durch das Entwerfen neuer Texte, Literatur-Kanons und Institutionen gezielt nationale Identitäten mit aufgebaut haben und gegen die befürchtete hegemoniale Kulturmacht Deutschlands und Russlands opponier-

¹ Ulf Engel, Frank Hadler, Matthias Middell (Hrsg.) 2012: 1989 in a global perspective, Leipzig.

² S. bspw. David Vseiov 2011: Mis asi on Eesti? In: Postimees, 28.06.2011. (Vseiov schreibt, ohne Kultur habe Estland keinen Sinn, Estland sei Kultur, Kultur habe den estnischen Staat gegründet). S. stellvertretend auch die Übersichtswerken der nationalen Geschichtsschreibung: Andres Andresen u. a. 2010: Eesti ajalugu V. Pärisorjuse kaotamisest Vabadussõjani, Tartu; Lauri Vahtre 1993: Eesti kultuuri ajalugu: lühiülevaade, Tallinn. (Herausgegeben von Jaan Tõnissoni Instituut). Zu den Verfassern der estnischen Schulbücher zur Geschichte und Übersichtswerken gehören einige prominente Politiker wie Mart Laar (estnischer Premierminister 1992-1994 und 1999-2002) und Lauri Vahtre (mehrfacher Mitglied des estnischen Parlaments Riigikogu). Die beiden haben an der Universität Tartu Geschichte studiert und engagierten sich seit der singenden Revolution politisch.

ten³. Auch in der Sowjetzeit war die Opposition von Kulturschaffenden in Estland „wortbasiert“⁴. Seit den sechziger Jahren hatten die Literaten eine besondere Position im Prozess des nationalen Wiedererwachens. „Wir sind eine mehrfach, paranoid wortfixierte Kultur gewesen“⁵, schreibt 30 Jahre später der estnische Schriftsteller Olev Remsu kurz nach dem politisch-gesellschaftlichen Wechsel. Beispielhaft für den kulturell-intellektuellen Diskurs der ersten Hälfte der neunziger Jahre fügt er hinzu, dass die „magischen“ und zentralen Helden der estnischen kulturellen Vergangenheit Poeten und Schriftsteller seien, auch wenn einzelne Namen im Kunst- oder Musikbereich eine größere internationale Anerkennung genießen würden.⁶

Remsu weist damit auf die Dynamik der transnationalen Bezüge hin. Der internationale Erfolg ist im Kontext einer kleinen Nation auf nachvollziehbare Weise im Bezug auf das Image kapitalbildend und die entsprechenden Protagonisten sind daher wichtige nationale Kulturhelden. Bereits im Jahr 1912 hat der estnische Schriftsteller Eduard Vilde zu diesem Phänomen das Theaterstück „Tabamata ime“ (Ein entwichenes Wunder) verfasst. Die bissige Ironie seines Textes hat er wie folgt erläutert:

Das ist [...] eine tragische Geschichte über Kunstdesperados, deren Typus bei uns seit dem Anfang des Jahrhunderts vermehrt aufgetreten ist. Begrenzte sich der Drang nach Berühmtheit derjenigen, die sich der Kunst hingeebenen haben, davor nur auf die Anerkennung im Heimatland, sogar in der Heimatstadt, dann wurde nun leidenschaftlich nach „Europa“ gedrängt; erst die dortigen Lorbeeren kamen diesen Genies, deren Unsterblichkeit hauptsächlich sie selbst entdeckt haben wollten, ausreichend angemessen vor. [...]

Derartige Desperados erhalten Antrieb und Ansporn oftmals von dilettantischen, jedoch mit brünstigem nationalen Streben nach Ruhm erfüllten Kreisen, die deren tonangebendes Umfeld bilden. Es werden Genies erwartet, sie werden sehnsüchtig erwartet, um sich durch sie in eigenem Selbstwert erhoben zu fühlen, und wenn dann jemand auftaucht, der aus dem gelobten „Europa“ laut erklingende Werbeglocken mitbringt, dann ist der Liebreiz groß, und – da wird in die Falle getappt, denn das Genie,

³ John Neubauer 2008: The Institutionalisation and Nationalisation of Literature in Nineteenth-century Europe. In: Stefan Berger, Linas Eriksonas, Andrew Mycock (eds.) 2008: Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts. New York, Oxford, 97-116.

Neubauer weist in diesem Kontext auch auf das Paradox hin, dass die zentralen Ideen für nationale Literaturbewegungen ursprünglich von Herder und deutschen Romantikern stammen und nun in dem gegen die Dominanz der deutschen Sprache und Literatur gerichteten Kampf für Lebensrechte der eigenen Sprachen, nationalen Kulturen und die politische Unabhängigkeit eingesetzt wurden (ebenda, 101).

⁴ Das eigentliche Bild dürfte hier differenzierter sein und bedarf einer weiteren gezielten Forschung.

⁵ Olev Remsu 1992: Jumalad hukkuvad, in: Sirp, 1992, Nr. 5, 31. Januar, S. 4., zit. nach Terje Meisterson 2004: Eesti Kultuuri enesekirjeldus 1990. aastatel, magistratöö, Tallinn, 2004. S. 35.

⁶ Bei der Rekonstruktion der Selbstwahrnehmung der Akteure der einzelnen Kunstbereiche in Estland in den 90er Jahren stütze ich mich weitgehend auf die Masterarbeit von Terje Meisterson, in der diese Entwicklungen auf Basis einer Selbstreflektion der Kulturschaffenden in den Medien analysiert werden: Terje Meisterson 2004: Eesti Kultuuri enesekirjeldus 1990. aastatel, magistratöö, Tallinn. Hier S. 35. Ebenso stütze ich mich auf die eigene Analyse der Inhalte der Ausgaben der Kulturzeitschriften Vikerkaar von 1990-2012 und Teater.Muusika.Kino. von 1991-2014.

das sich herausnimmt, sich mit unzulässigen Mitteln den Weg zu ebnet, hat diese Lobglocken selbst geschaffen. Nur einzelne wirkliche Kenner erkennen die Wahrheit und sind gezwungen, diejenigen zu entblößen, die sich selbst und andere betrügen.“⁷

Angesichts der langen kulturellen Ausgrenzung von Entwicklungen der Welt außerhalb des sowjetischen Einflussgebiets äußerte sich nach der Wiedererlangung der staatlichen Selbstbestimmung in den ästhetischen Debatten der Kunstszene ein Defizitempfinden. Grenzübergreifende Mobilität für Austauschbegegnungen mit künstlerischen, organisatorischen und Bildungszielen wurde als eine Notwendigkeit empfunden. Ein entsprechender historischer Wertmaßstab wurde in der transnationalen Mobilität der estnischen Künstler, Musiker und Literaten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gesehen. Neben Metropolen wie Petersburg, Paris oder Berlin waren Finnland und andere nordische Länder Wirkens-, Lern- und Inspirationsorte der estnischen Intellektuellen.⁸ Dieser kulturgeschichtliche Aspekt ist von unterschiedlichen Kulturinstitutionen wiederholt auch für das Publikum aufbereitet worden.⁹

Jeder estnische Oberstufenschüler kennt wahrscheinlich den Slogan der literarischen Bewegung Noor-Eesti (Jung-Estland) aus dem Jahr 1905: „Lasst uns Esten sein, aber auch Europäer werden!“. Dieser Aufruf war als Ermutigung zur mentalen Eröffnung gemeint, aber auch als Befreiung vom kulturellen Einfluss der russischen und (balten-)deutschen Herrscher.¹⁰ Mittlerweile hat man diesen Satz im öffentlichen Diskurs um nationale Identität und europäische Integration mehrfach umgestellt, sodass man entweder Este oder Europäer sein, werden, oder auch bleiben sollte.¹¹

⁷ Eduard Vilde 1929: *Tabamata ime*. Kogutud teosed XXXI, Näidendid I, Tartu. S. 7f.

Alle Übersetzungen aus den estnischen Quellen ins Deutsche von Heli Meisterson.

⁸ Eduard Vilde hat das oben erwähnte Drama „*Tabamata ime*“ in 1912 in Kopenhagen geschrieben und sei dabei von Ibsens Werken beeinflusst worden. S. z. B. Rein Veidemann 2011: „*Tabamata ime*“ tabatud varjud, in: *Postimees*, 25.02.2011. Viele Persönlichkeiten der estnischen Kunstklassik wie Konrad Mägi, Amandus Adamson, Aleksander Tassa, Nikolai Triik, Eduard Wiiralt, Ants Laikmaa sind ins Ausland gereist und haben dort gearbeitet, was sich auch in den Szenarien von deren Kunstwerken widerspiegelt.

⁹ Die Bezüge zu Auslandsreisen der genannten Künstler sind oft im Rahmen der Ausstellungen thematisiert worden, so z. B. folgende Ausstellungen im Kunstmuseum KUMU: *Neoimpressionismi jälgedes. Mägi ja Finch*, 11.06-12.09.2010, Nikolai Triik. *Modernismiaja klassikud*, 30.05-28.09.2014, *Elektromagnetiline. Põhjamaade moodne kunst 1918-1931*, 24.01-18.05.2014, oder auch die Ausstellung im Burgmuseum von Kuressaare: *Värvide sümfoonia. Eesti klassikaline maalikunst Enn Kunila kollektsioonist*. 02.07-02.08.2015. Über das Leben und Reisen von Konrad Mägi hat die Produktionseinheit R.A.A.A.M. die erfolgreiche Sommertheaterproduktion „*Külmetava kunstniku portree*“ mit der Premiere am 03.07.2004 produziert. S. auch über Spuren von estnischen Künstlern in 150 Städten: Aavo Kokk, Andres Eilart 2012: *Pintsliga tõmmatud linnad. 150 eesti linna maailmas*. Tallinn.

¹⁰ S. dazu die Sonderausgabe der Zeitschrift *Studia Humaniora Estonica*: Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus/ Special issue on Noor Eesti (Young Estonia), Vol 1, No 1-2 (2008), Im Internet zugänglich unter: <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/issue/view/29> [Zugriff am 20.04.2016].

¹¹ S. stellvertretend Mihkel Mutt 2006: *Euroopa kaudu iseendaks*, in: *Eesti Päevaleht*, 12.05.2006; Voldemar Kolga 2008: *Eurooplaseks saab suure vaevaga*, in: *Maaleht*, 03.07.2008; Evelin Ilves, Toomas Kiho 2014: *Eesti pärisväärtused ehk Eesti jäämine Eestiks*, in: *Arengufondi mõtteraamat* 2014.

Über Europa als ein traumatisches kulturelles Problem der Selbstfindung schrieb der Künstler und Kurator Ando Kesküla Anfang der neunziger Jahre:

„Wir müssen eine gewisse Nüchternheit erreichen, eine Unabhängigkeit von unserer Vergangenheit, in der die zeitgenössische avantgardistische Kunst als heroisches Symbol für den geistigen Widerstand Wert und Bedeutung hatte. Wir sollten es aufgeben, die zeitgenössische Kunst nach alter Manier zu behandeln, als ob es eine aus dem Westen importierte Schmuggelware wäre, oder ein lächerlicher Nachklang der einstigen avantgardistischen Utopien! Es ist, als ob wir uns immer noch in einer Ohnmacht befinden würden, bei der die Seele, der Geist Europas über den Körper-Estland schwebt und es irgendwie nicht kann (oder nicht vermag?), in den Körper zurückzukehren. Je mehr ich mich mit der [jährlichen Übersicht-]Ausstellung beschäftigt habe, desto klarer wurde es mir, dass eben in diesem „Zurückbringen der Seele in den Körper“ unser größtes Problem liegt.“¹²

Der Schriftsteller und Publizist Mihkel Mutt attestierte den Esten ein fortdauerndes kollektives Minderwertigkeitsgefühl, dessen Name „Europa“ hieße und das gleichzeitig als eine fütternde Quelle dem Parvenü und für lokalen Snobismus gedient habe. Die praktische Erfahrung als Mitglied der EU habe aber Europa für die Esten endlich entmystifiziert.¹³ Gemäß den Ausführungen von Anssi Paasi und aus dem Attest von Mutt schlussfolgernd konnten die Akteure durch die unmittelbare administrativ-politische Beteiligung erkennen, dass „Europa“ kein gegebener Körper oder eine etablierte Idee ist, sondern ein „sozialer Prozess“ und fortlaufender Diskurs.¹⁴ Cris Shore wiederum thematisiert das Modellieren einer europäischen Identität als eine elitäre Kohäsionsbildung mit Hilfe von europäischer Kulturpolitik.¹⁵ Im Rahmen dieser Arbeit wird auch die nordische Dimension als ein aus estnischer Sicht wesentlicher Aspekt europäischer und nationaler Verräumlichungs- oder Regionalisierungsprozesse¹⁶ thematisiert, genauso wie die Mechanismen der transnationalen Erfolgsreferenzen der estnischen Kulturschaffenden und deren Rückwirkungen auf nationale Rezeptionen.

¹² Ando Kesküla 1994: SKKE 1. aastanäitus lõppenud, 2. tulekul..., in: Vikerkaar, 1994, Nr. 2, 48-50, S. 48. SKKE ist die estnische Abkürzung für das Estnische Soros Zentrum für zeitgenössische Kunst. Hier handelt es sich um einen Rückblick auf die erste Jahresausstellung des Zentrums.

¹³ Mihkel Mutt 2006.

¹⁴ Anssi Paasi, 2001: Europa as a Social Process and Discourse. Considerations of Place, Boundaries and Identity. European Urban and Regional Studies, 2001, vol. 8 (1), 7-28.

¹⁵ Cris Shore 2006: „In uno plures“ (?). EU Cultural Policy and the Governance of Europe. In: Cultural Analysis 2006, vol. 5, 7-26.

¹⁶ S. dazu z. B. Karsten Brüggemann 2003: Leaving the „Baltic“ States and „Welcome to Estonia“: Re-regionalising Estonian Identity, in: European Review of History, 10 (2003), 2, 343-360; oder auch Stefan Troebst 2007: Vom *spatial turn* zum *regional turn*? Geschichtsregionale Konzeptionen in den Kulturwissenschaften, in: Matthias Middell (Hrsg.): Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte, Leipzig, 143-159; Das Agieren von unterschiedlichen Akteuren in Verräumlichungsprozessen unter den Bedingungen von Europäisierung und Transnationalisierung wird z. B. dargestellt in Steffi Marung 2013: Die wandernde Grenze. Die EU, Polen und der Wandel politischer Räume, 1990-2010, Göttingen.

Die Bewahrung der estnischen Identität über die muttersprachliche Kultur und Bildung im sowjetischen Kontext galt als zentrales Abwehrmittel gegen die befürchtete Russifizierung. In der neuen Situation erwies sich der kleine Sprachraum als eine erschwerende Rahmenbedingung für den sich im Wandel befindenden wirtschaftlichen Literaturbetrieb, da die Werke estnischer Autoren an Auflagevolumina verloren und nur sehr mühevoll durch Übersetzungen in Fremdsprachen vermittelt werden konnten. Der Status und die Verdienstmöglichkeiten für estnische Schriftsteller waren damit nach der revolutionären Erwachens-Euphorie ernüchternde Diskussionsthemen vor dem Hintergrund der „estnischen Tarzaniana“ als Bezeichnung für die phänomenalen Verkaufszahlen der angloamerikanischen populären Stoffe.¹⁷ Der Publizist und Übersetzer Enn Soosaar stellt darüber hinaus fest: „Die Übersetzungsgeographie hat sich sichtbar verengt und das Interesse für kleine, oder auch für uns exotische Sprachen und Literaturen gesenkt. Die Marktwirtschaft unifiziert, kreierte ihrerseits durch eine „freie“ Konkurrenz ein globales Dorf.“¹⁸ Der internationale Erfolg von Emil Tode¹⁹ im Jahr 1993 veröffentlichtem Roman „Piiririik“ (Grenzstaat) hat beispielsweise für den nationalen Diskurs eine Referenzgröße geschaffen, auf deren Grundlage Verortungen auf der kulturellen (Ost-West oder national-europäisch) und kulturgeschichtlichen (Postmodernismus, Bezüge zur nationalen Geschichtserzählung, kulturelle Zugehörigkeiten und Klischees, Homoerotik) Skala besprochen werden konnten.²⁰ Die Rezeption dieses Werkes hat auch die Bezeichnung eines „Euroromans“ hervorgebracht, die, wie bei einer Besprechung des Werks „Ma armastasin venelast“ (Ich habe einen Russen geliebt) von Maimu Berg im Jahr 1994, für kulturelle und ästhetische Positionierungen instrumentalisiert wurde:

„Zu allerletzt beschwichtigt [Mihkel] Mutt [Maimu] Berg darin, dass Berg nicht so sehr einen estnischen als vielmehr einen Euroroman schreiben wollte (und geschrieben hat). Und was ist schon dabei? Man muss eben gerade einen Euroroman schreiben, damit er sich verkauft, damit die estnische Literatur überlebt. Was ist denn Emil Tode „Grenzstaat“ schon anderes als Euroliteratur? Sollten wir nun Berg eine Hausaufgabe geben, etwas zu schreiben, was dermaßen estnisch schwerfällig und [fennisch-]jugisch

¹⁷ S. dazu stellvertretend zwei Artikel der estnischen Schriftsteller. Oskar Kruus 1992: Tarzani tagasitulekud ehk kuidas kirjatööga raha teenida. (Eesti tarzanianast), in: Vikerkaar, 1992, Nr. 10, 52-57; Hando Runnel 1992: In situ de facto : (Dixi), in: Vikerkaar, 1992, Nr. 5, 89f. Ebenso die Übersichten zum Literaturbetrieb. Eesti kirjandus 1991, in: Vikerkaar, 1992, Nr. 3, 91f., Nr. 4, 93f.; Eesti kirjandus 1992, Vikergallup, in: Vikerkaar 1993, Nr. 3, 95f., Nr. 4, 90-95.; Eesti kirjandus 1993, Vikergallup, in: Vikerkaar 1994, Nr. 3, 91-96.; Eesti kirjandus 1994, Vikergallup, in: Vikerkaar 1995, Nr. 4, 93-96. S. auch Jaan Kaplinski 1993: Mõtteid eesti vaimueliidist : (Dixi), in: Vikerkaar, 1993, Nr. 8, 79.; Olev Remsu 1994: Jutustajad, turukirjanikud, esteedid ja modernistid (1993. aasta kirjanduse ülevaade), in: Vikerkaar 1994, Nr. 3, 29.

¹⁸ Enn Soosaar 1994: Tõlkimisest täna läbi eilse, in: Vikerkaar, 1994, Nr.1, 53-56, hier S. 55.

¹⁹ Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich der Schriftsteller Tõnu Õnnepalu.

²⁰ S. stellvertretend Marin Laak 1994: Kus on siin mats ja kus on vurle? Emil Tode „Piiririik“ kriitikut vihastamas, in: Vikerkaar, 1994, Nr. 8, 56-60.; Jaan Undusk 2009: Eesti lugu: Emil Tode „Piiririik“, in: Eesti Päevaleht, 31.07.2009.

unübersetzbar und nordisch todernst (um um Gottes Willen nicht zu sagen – einfach schwach und langweilig) wäre, dass es niemals jemand in eine einzige Sprache übersetzen würde?“²¹

Auch ein jüngerer Fall des beeindruckenden internationalen literarischen Erfolges des auf fikionalisierten Episoden der estnischen Geschichte basierenden Romans „Fegefeuer“ aus der Feder der finnisch-estnischen Schriftstellerin Sofi Oksanen diente zu kollektiver Selbstreflexion gegenüber einer ungewohnt breiten transnationalen Wahrnehmung. Oksanens Roman aus dem Jahr 2008 wurde innerhalb kürzester Zeit in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt und mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet. Diese Verbreitung veranlasste einige estnische Kritiker zu Fragen über Zulässigkeit des künstlerischen Spielens mit geschichtlichen Fiktionen, die das Image Estlands nun angesichts der breiten transnationalen Rezeption nachhaltig prägen würden.²²

Wie anhand dieser Beispiele deutlich wird, fanden sich die Akteure auf dem kulturellen Feld in Estland nach 1991 in einer neuen Situation wieder, in der Fragen des eigenen Status, der Existenzgrundlagen, der Erfolgskategorien und –aussichten, der räumlich-kulturellen und ästhetischen Referenzkategorien neu verhandelt werden mussten, was auch die kulturpolitischen Entwicklungen bedingte und beeinflusste. Die Voraussetzungen dafür haben sich je nach kulturellem Gebiet unterschieden.

Praktische Herausforderungen der Umorientierung

Für die am Kulturbetrieb Beteiligten stellten sich in der neuen gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Lage unter anderem viele praktische Fragen. In den Kulturmedien als einem öffentlichen Diskussionsraum äußerte sich in den ersten Jahren nach dem politischen Wechsel die Sorge um die Lebensfähigkeit, um die grundsätzliche Möglichkeit einer selbstständigen Existenz, eines institutionellen Überlebens der eigenständigen nationalen Kultur des kleinen und wirtschaftlich angeschlagenen Landes und einer neuen Gestaltung einer lebendigen Kulturszene.²³

²¹ Marina Hlestakova 1994: Maimu Berg – tänapäeva Euroopa kangelanna. (M. Berg. Ma armastasin venelast. Tln., 1994), in: Vikerkaar, 1994, Nr. 8, 83-85.

²² S. für die estnische Rezeption stellvertretend Rein Raud 2010: Teised meist: stampide keeles ajalugu, in: Eesti Päevaleht, 05.11.2010; Rein Veidemann 2010: Oksaneni kuvand eestlastest on vastuoluline, in: Eesti Päevaleht, 01.11.2010. Die geschichtlichen Stoffe in den ebenfalls international verbreiteten Romanen von Jaan Kross haben z. B. diese Kritik wiederum nicht hervorgebracht.

²³ In der Zeitschrift Teater. Muusika. Kino. wurden unter dem Motto „Über die Existenzmöglichkeit der Kultur...“ von 1993-1994 mehrere Artikel veröffentlicht. So etwa über die allgemeinen Entwicklungschancen: Enn Põldroos 1994: „Eesti kultuuri arenguvõimalustest“. Ettekanne Eesti kultuurikonverentsile, Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 5, 86-88; Über die Nützlichkeit des konzeptionellen Denkens: Jaak Allik 1994: Kontseptsioon-

Die zentralen kulturpolitischen Debatten seit 1991 betrafen vornehmlich die Fragen der staatlichen Fördersysteme und eine angemessene Berücksichtigung von neuen oder alternativen Inhalten, Formaten und Institutionen, damit auch die Fragen der Infrastruktur und der institutionellen Strukturen, sowie des Zugangs zur Kultur, der Denkmalpflege und des kulturellen Erbes. Daneben gewannen Aspekte der sozialen Garantien für die kreativ Tätigen bis hin zu unterschiedlichen steuerlichen Fragen an Bedeutung.

Relativ wenig kamen in der Diskussion die Fragen der kulturpolitischen Herausforderungen durch die multikulturelle Bevölkerungsstruktur mit der großen russischsprachigen Minderheit mit einem Anteil von über 30% auf. Erst im Zusammenhang mit der Versetzung eines sowjetischen Kriegsdenkmals im Jahr 2007 und den darauf folgenden gewaltsamen Tumulten wurde die Öffentlichkeit mit dieser Frage erneut konfrontiert. Die Künstlerin Kristina Norman vertrat Estland im Jahr 2009 mit der künstlerischen Umsetzung dieses Themas unter dem Titel „After-War“ bei der Biennale in Venedig. Die Frage nach der Zugehörigkeit von russischstämmigen bzw. russischsprachigen Künstlern zur estnischen Kultur kam im Jahr 2014 im Zusammenhang mit dem Vorschlag auf, dem international erfolgreichen Schriftsteller Andrei Ivanov die estnische Staatsbürgerschaft zu verleihen. Im Jahr 2015 hatte die Jury der jährlich verliehenen Preise für Literatur der estnischen Kulturförderung Kultuurkapital entschieden, eine spezielle Kategorie für russischsprachige Autoren einzurichten, um Unsicherheiten und Diskussionen bei der Zuteilung der Nominierten in den bisher einheitlichen Kategorien der letzten Jahre zu umgehen.²⁴

Das am deutlichsten wahrnehmbare strukturelle Nachsehen hatte in den ersten Jahren der Filmbereich, der in der Sowjetzeit institutionell aus Moskau koordiniert und finanziert worden war. In der Folge ergab sich eine bereits in den sechziger Jahren beklagte Sonderposition, nicht in das kulturelle Leben des Landes integriert zu sein²⁵. Nach der politischen Wende be-

de kasulikkusest, in: Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 6, 77; s. auch: Astrid Reinla (Interview): Kultuur pragmatilises Eestis? (Mit Astrid Reinla, Hillar Aben, Rein Ruutsoo, Mihkel Tiks, Jaak Allik, Aili Aarelaid, Toomas H. Ilves, Hando Runnel), in: Teater. Muusika. Kino., 1992, Nr. 4, 13-22; über die Subventionsfragen des Theatersystems: Märt Kubo 1993: Teater riigi alt ära, in: Teater. Muusika. Kino., 1993, Nr. 7, 22-26.; s. auch die dazu angebotenen praktischen Vorlagen von Verträgen für Engagements von Gastregisseuren: Märt Kubo 1993: Esimene uue aja leping, in: Teater. Muusika. Kino., Nr. 8, 28-30; über die Entwicklungsaussichten der neuen Musik oder Volksmusik in Estland: Mart Jaanson 1994: Nüüdismuusika võimalikkusest Eestis, in: Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 5, 80-85; Anneli Kont 1994: rahvamuusika võimalikkusest Eestis, in: Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 11, 74-77.; über die Entwicklung der Nationalwissenschaften: Ülo Tedre 1992: Mõned mõtted rahvusteaduste arengust, in: Vikerkaar, 1992, Nr. 2, 56-62.

²⁴ Ivanov war daraufhin im Jahr 2016 in beiden Kategorien nominiert, so dass die Frage erneut diskutiert werden musste.

²⁵ Lennart Meri 1968: Suur Üksiklane, in: Presidendikõned, Tartu, 1996 (Ersterscheinung des Artikels: 09.02.1968).

gann ein Verteilungskampf, um von der Politik und der Öffentlichkeit wahrgenommen und überhaupt zu einem Gegenstand der nationalen Kulturpolitik zu werden.²⁶

Der Sonderstatus des Filmbereichs in Estland ergab sich aus kulturpolitischen Entwicklungen der ersten Unabhängigkeitsperiode der zwanziger und dreißiger Jahre und der anschließenden Sowjetzeit. Die estnische Kulturpolitikforscherin Egge Kulbok-Lattik hat darauf hingewiesen, dass die seit 1934 eingeführten national-konservativen und in der Sowjetzeit vertieften ideologischen Verteilungsprinzipien bis heute die kulturpolitischen Prozesse beherrschen und die Grundlage für die aktuelle „elitär-bewahrende“ Kulturpolitik bilden, die von oben geleitet und geführt wird²⁷. Die Bedienung des über Jahrzehnte etablierten Netzwerkes der kulturellen Institutionen wurde nach 1991 zu einer der zentralen Prioritäten der staatlichen Mittelvergabe im Kulturbereich.²⁸ Wenngleich im staatlichen Kulturhaushalt nicht so stark sichtbar, hat sich durch Prozesse auf den kulturellen Feldern und neue politische Steuerung mit transnationalen Referenzen das Bild verändert, wie im Rahmen dieser Arbeit gezeigt wird.

Trotz der Kontinuitäten der kulturpolitischen Prioritäten ging das kulturelle Leben in Estland weder wirtschaftlich-organisatorisch, noch programmatisch nach dem Wechsel nahtlos weiter und in vielerlei Hinsicht mussten die betroffenen Akteure sich umorientieren. Auch wenn der Kultur eine zentrale Aufgabe bei der nationalen Identitätsbildung zugesprochen wurde und die Bewahrung der estnischen Kultur und Sprache im neuen Grundgesetz zum Staatsziel und zur staatlichen Legitimierungsgrundlage erklärt wurde, veränderte sich die Rolle der Kultur, der Kulturschaffenden und der Institutionen in der neuen Situation. Mikko Lagerspetz macht auf drei widersprüchliche Funktionen des kulturellen Lebens in der Endphase des Kommunismus aufmerksam: Opposition, indem das kulturelle Leben das Herz der Zivilgesellschaft bildete und bestimmte Institutionen als „Bollwerke gegen die Russifizierung und als Widerstandszentren“ fungierten, Kompensation als Ablenkung vom Mangel an Konsumgütern und

²⁶ Terje Meisterson stellt beim Vergleich der Entwicklungen der verschiedenen Kunstbereiche in den 90er Jahren fest, dass während z. B. auf den Feldern der bildenden Kunst und der Literatur neben Umstellungsschwierigkeiten und anfänglichen Existenzkämpfen schnell ästhetisch-theoretische, oft generationenbasierte Positionierungsauseinandersetzungen aufkamen, der Filmbereich die ganze Dekade hauptsächlich um Finanzierung und Wahrnehmung gekämpft hat. Terje Meisterson, 2004. Im Vorfeld zu den Parlamentswahlen im Frühjahr 2015 stellt Ott Karulin jedoch fest, dass in den Wahlprogrammen der Parteien der Filmbereich nunmehr die günstigste Position genießen würde, was er auf eine gute Lobbyarbeit des Estnischen Filminstituts zurückführt. Ott Karulin 2015: Vaade maailmavaateta vaateisse, in: Sirp, 13.02.2015.

²⁷ Egge, Kulbok-Lattik 2008: Eesti kultuuripoliitika ajaloolisest periodiseerimisest. In: Acta Historica Tallinnensia, 12/2008, 120-144, hier S.127, 130ff.

²⁸ S. in diesem Kontext den für den Europarat verfassten Bericht zur estnischen Kulturpolitik: Mikko Lagerspetz, Rein Raud 1997: National report on cultural policy in Estonia and its impact 1988-95, in: Europarat: Cultural policy in Estonia. European programme of National Cultural Policy Reviews, 9-121.

Legitimation²⁹. Zwar konnten einige Künstler und Intellektuelle aus ihrem Revolutionsruhm politisches Kapital schlagen, aber existentielle Alltagsfragen haben die Verhältnisse des kulturellen Lebens sowohl von der Schaffens- als auch von der Konsumseite verändert.

Während es in Kulturbereichen wie Literatur, Film und bildende Kunst zunächst kaum institutionelle Auffangmechanismen gab, wurde und wird noch heute großen und nationalgeschichtlich bedeutenden Theater- oder Musikinstitutionen die umfassendste Zuwendung bei der staatlichen Budgetierung zuteil. Gleichzeitig verzeichneten diese Institutionen in den Jahren unmittelbar nach der Wende große Publikumsverluste, worauf die Theater mit veränderten und deutlich kommerzielleren Programmen reagierten. Künstlerische Innovationen standen in diesem kulturellen Bereich in den ersten Jahren kaum im Zentrum des Interesses. Auf dem Feld der bildenden Kunst hingegen entfachte sich gleich am Anfang eine ästhetisch-theoretische Debatte, die sich auch als ein Generationenkonflikt äußerte. Dabei verlor die Szene der zeitgenössischen Kunst den Anschluss an das Publikum und damit zum Teil auch ein Argument im Kampf um die staatliche Mittelverteilung.³⁰ Damit war die generelle Diskussion darüber eröffnet, inwieweit Förderwürdigkeit an Publikumserfolg geknüpft werden darf und wie „anrühig“ ein kommerzieller Erfolg anzusehen sei.³¹

Im Jahr 1991 hat Mihkel Tiks in der Zeitschrift *Teater. Muusika. Kino.* festgestellt: „Alle, die können, reisen jetzt ins Ausland. Die Blicke der Menschen sind gen Westen gerichtet.“³² Die Redaktionen der Kulturmedien haben hier eine der möglichen Vermittlerrollen für Wissenszirkulation eingenommen, indem sie Reise- und Erfahrungsberichte der estnischen Kulturschaffenden³³, sowie Korrespondenzen aus dem Ausland³⁴, Übersichten der Geschehnisse

²⁹ S. Mikko Lagerspetz 1998: Der Eintritt der Estnischen Identität in die Postmoderne: Die Rolle nationaler Kultur, in: *Management of Change. Kulturelle Aspekte der Europäischen Integration und Erweiterung der EU. Qualifizierungs- und Beschäftigungsfragen im Kontext der Kulturverwaltungsreformen.* Kulturkontakt Austria (Hrsg.), Graz, 51-55. Auf die Legitimationsfunktion geht Lagerspetz nicht näher ein, hier dürfte es bei der Instrumentalisierung jedoch zusätzlich unterschiedliche Ideologien und Zielsetzungen bei den etablierten Machtstrukturen und der intellektuellen Opposition gegeben haben.

³⁰ S. Terje Meisterson 2004.

³¹ Von der Nachhaltigkeit dieser Debatte zeugt die fortdauernde Diskussion über niedrigere Mehrwertsteuersätze für kulturelle Veranstaltungen und mögliche Abweichungen nach kommerzieller oder nichtkommerzieller Ausrichtung des Vorhabens. Im Jahr 2008 wurde schließlich beschlossen, alle Tickets für Kulturveranstaltungen in maximaler Höhe zu besteuern. S. stellvertretend Helen Sildna 2008: *Palun õnge, kala ei küsigi*, in: *Postimees*, 02.10.2008. Eine steuerliche Abweichung gilt z. B. beim Verkauf von Büchern, die einen Mehrwertsteuersatz von 9% haben. Hier wird wiederum darüber debattiert, warum elektronische Bücher von der Steuerbegünstigung ausgeschlossen bleiben.

³² Mihkel Tiks 1991: NB! Kõik, kes saavad, sõidavad nüüd välismaale..., in: *Teater. Muusika. Kino.*, 1991, Nr. 9, 3.

³³ S. z. B. Margot Visnap 1991: *Uitmõtteid teatriviidilt Stockholmi*, in: *Teater. Muusika. Kino.*, 1991, Nr. 9, 53-56; Madis Kalmet 1991: *Rootsi päevik*, in: *Teater. Muusika. Kino.*, 1991, Nr. 9, 73-79; Ülo Tonts 1991: *Theatertreffen*, in: *Teater. Muusika. Kino.*, 1991, Nr. 6, Nr. 12; Andres Laasik 1991: *Saksamaa. Detsember. Saksa teatrikuultuuri traditsioonidest ühinenud Saksamaa taustal*, in: *Teater. Muusik. Kino.*, 1991, Nr. 4, 46-49.;

in der internationalen Kulturszene³⁵, Artikel über ausländische Kulturinstitutionen³⁶, internationale Persönlichkeiten und kulturpolitische Entwicklungen³⁷, Anleitungen zum Aufbau von neuen Institutionen³⁸, sowie über unterschiedliche theoretische Ansätze³⁹ veröffentlicht haben. Ebenso historische Rückblicke auf die kulturpolitischen Begebenheiten der ersten Unabhängigkeitsperiode.⁴⁰

Neben Reiseangeboten der ausländischen Kulturvermittlerorganisationen boten sich mit der Zeit mehr Möglichkeiten an, Auslandsreisen und Kooperationen zu finanzieren und sich so direkten Anschluss zu verschaffen. Ein wichtiger Akteur war hier die im Jahr 1994 wieder eingerichtete Institution des Kulturkapital, das nach dem Vorbild aus der Zeit zwischen den Weltkriegen die Mobilität der Kreativen in Form von Kultur- und Bildungsreisen förderte. Europäische Kooperationen wurden im Vorfeld zum Beitritt zur EU gezielt unterstützt durch den Zugang zu den Förderprogrammen der EU, bei denen als einer der zentralen Schwerpunkte Wert auf kooperatives Vorgehen und Mobilität der Kreativen gesetzt wurde und die über nationale Informationszentren an ein Beratungssystem gebunden waren. Reet Remmel von der Abteilung für auswärtige Beziehungen im estnischen Kulturministerium hebt als ihre per-

Ilmar Taska 1993: California/ Hollywood, in: Teater. Muusika. Kino., 1993, Nr. 2, 3-14; Madis Kolk 1994: Ooperiimpeeriumi imed ja intriigid. Piilurina Viini riigiooperis, in: Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 3, 63-71; Katri Kaasik-Aaslav 1994: Poliitiline "Kuningas Oidipus". Katkendid Müncheni proovipäevikust, in: Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 12, 78-81; Jaanus Rohumaa 1995: Tundeline teekond suvisesse Euroopasse, in: Teater. Muusika. Kino., 1995, Nr. 2, 46-53/96 und Nr. 3, 85-91; Gert Raudsep 1995: Öpipoisina Prantsusmaale, patrioodina koju tagasi, in: Teater. Muusika. Kino., 1995, Nr. 3, 80-87; Andres Noormets 1996: Maailm ja mõnda... Retk, mida nägime unes, in: Teater. Muusika. Kino., 1996, Nr. 11, 59ff. und Nr. 12, 54-58; Marika Tomberg 1996: Action Theatre ehk elu kui improvisatsioon, in: Teater. Muusika. Kino., 1996, Nr. 12, 71-74; Ene Paaver 1998: Saagu valgus! (über Airi Eras), in: Teater. Muusika. Kino., 1998, Nr. 5, 55-60.

³⁴ So etwa regelmäßige Korrespondenzen in der Zeitschrift Vikerkaar von Marianne Vogel aus Niederlanden, Cornelius Hasselblatt aus Deutschland und Maima Grünberga aus Riga.

³⁵ So etwa in der Zeitschrift Teater. Muusika. Kino. regelmäßige Festivalberichte, ebenso Rubriken wie "Muusikamosaiik" (1994), "Muusikamaailm" (1996-1998), "Rahvusvahelisi filmiauhindu" (1996-1998), "Teatrigloobus" (1994).

³⁶ So etwa in der Zeitschrift Teater. Muusika. Kino. Übersichten zu Theaterzentren, Filmzeitschriften, Opernhäusern und deren Neubauten (in Lyon, Helsinki, Florida, Hamburg, Salzburg), großen und kleinen Festivals.

³⁷ Virge Joamets 1997: Euroopa. Muusika. Kõrgharidus, in: Teater. Muusika. Kino., 1997, Nr. 7, 40-45; Jean-Piere Miquel: Rahvusteater peab tasakaalu taastama!, in: Teater. Muusika. Kino., 1998, Nr. 12, 10f.; Veinmann, Koik, Raudsepp 1995: Euroteatrikool: uus ja vana: [M. Veinmanni, K. Koigi ja P. Raudsepa muljeid Euroopa Kunstikoolide Liidu (ELIA) üliõpilaskoolitusest Amsterdamis ja Berliinis], in: Teater. Muusika. Kino., 1995, Nr. 6, 43-49; Sulev Teinmaa 1994: Euroopa kino tuleb Euroopa filmile tagasi võita, in: Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 10, 45f.; Claude Miller 1994: Vahest peaksime võitlema Ameerika kino imperialismi vastu. (Interview mit Sulev Teinmaa), in: Teater. Muusika. Kino., 1994, Nr. 10, 47-49; Anna Franklin 1996: Viitsütikuga pomm. Kesk-Euroopa filmitööstus tänapäeval, in: Teater. Muusika. Kino., 1996, Nr. 7-8, 103-107.

³⁸ Heie Treier 1995: Biennaali organiseerimise retsept, in: Vikerkaar, 1995, Nr. 11, 55-58; Jaan Ruus 1997: Kuidas organiseerida väikelinna filmifestivali?, in: Teater. Muusika. Kino., 1997, Nr. 2, 44-47.

³⁹ Z. B. Priit Pedajas 1997: Aleksandritehnika teel Eesti teatrisse, in: Teater. Muusika. Kino., 1997, Nr. 6, 66f.

⁴⁰ Friedebert Tuglas 1920: Kunstide riiklik edendamine, in: Teater. Muusika. Kino., 1992, Nr. 4, 13-22; Andres Maimik 1997: Kahekümendate aastate filmitoreetiline mõte Eestis, in: Teater. Muusika. Kino., 1997, Nr. 12, 95-97.

sönliche Wahrnehmung hervor, dass seit dem Beitritt zur EU und im Zuge dessen Vorbereitung das kulturelle Leben in Estland sich sprunghaft internationaler gestalten würde.⁴¹

Seit 2013 kann in den Planungsdokumenten des Kulturministeriums ein Wandel hinsichtlich der auswärtigen Kulturpolitik und Kulturdiplomatie festgestellt werden. Während der Begriff und das Prinzip des Austausches kaum Erwähnung findet, prävaliert das Streben nach Förderung der Kulturexporte und der Internationalisierung, wobei diese pragmatische terminologische Verschiebung weder im Ministerium noch in der Kulturöffentlichkeit inhaltlich als ein möglicher Paradigmenwechsel diskutiert worden ist.⁴²

Ein Beispiel für internationale Einwirkungen bei kulturpolitischer Steuerung ist der Bereich des rechtlichen Schutzes des geistigen Eigentums. Schon früh nach dem politischen Wechsel mussten sich die Kulturakteure mit bis dahin fast unbekannten Regelungen auseinandersetzen. Die entsprechende Gesetzgebung war im Jahr 1992 die erste kulturpolitische Regelung des jungen Staates überhaupt und das geschah vordergründig nicht aus einem eigenen Bedarfsempfinden heraus, sondern größtenteils durch Druck von außen: Vor allem die USA wollten eine drohende Piraterie auf diesem Gebiet unterbinden. Durch ein Abkommen mit WIPO⁴³ verpflichtete sich Estland in diesem Bereich bereits früher zu höheren Standards als einige ältere EU-Mitglieder.⁴⁴ Aktuell finden die Regulierungen der gesetzlichen Bestimmungen des geistigen Eigentums im hohen Maße auf der europäischen Ebene statt, wobei die administrative Zuständigkeit auf der nationalen Ebene vom Kulturministerium auf Justizministerium übergegangen ist.

⁴¹ Reet Rimmel im Interview mit Autorin, April 1994.

⁴² S. z. B. folgendes Planungsdokument: Kultuuriministeeriumi valitsemisala arengukava 2015-2018. http://www.kul.ee/sites/default/files/kum_arengukava_2015-2018.pdf [Zugriff am 19.11.2014]. Die ausgebliebene Diskussion im Ministerium bestätigte die zuständige Spezialistin Reet Rimmel im Interview mit Autorin, April 2014. Zu den Entwicklungen der estnischen auswärtigen Kulturpolitik s. Heli Meisterson 2014: Kultuuri-diplomaatia. Pragmatism, ideaalid ja eeskujud, in: Sirp, 19.06.2014.

⁴³ WIPO: World Intellectual Property Organization

⁴⁴ Heiki Pisuke, einer der Autoren der entsprechenden estnischen Gesetzgebung, hat es wie folgt geschildert: „The other fact is, that several new EU member states or candidate countries (Bulgaria, Croatia, Cyprus, the Czech Republic, Hungary, Latvia, Lithuania, Poland, Romania, Slovakia, Slovenia) have joined the 1996 WIPO Copyright Treaty (WCT) and the WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT). This is the fact about which the European Commission and the Member States are not very happy about, and which has caused several political and legal problems already. The reason is that the EU itself as well as its old member states have not yet joined WCT and WPPT“. Heiki Pisuke 2004: Some Issues Concerning Audiovisual Piracy In New European Union Member States (Konferenzbeitrag). <http://www.cerium.ca/Some-Issues-Concerning-Audiovisual> [Zugriff am 03.02.2013].

Vor dem Eintritt Estlands in die EU im Jahr 2004 kam eine Debatte über die damit verbundenen Ängste des Verlustes der nationalen Identität und der Selbstbestimmung auf⁴⁵, sowie über Möglichkeiten, als gleichwertiger Partner neben größeren Nationen auftreten zu können. Da Kulturpolitik nach Subsidiaritätsprinzip bis auf einige Sonderthemen nicht in den Kompetenzbereich der EU gehörte⁴⁶, sah man sich hier in der kulturellen Eigenständigkeit nicht direkt bedroht. Das neue Europamotto „In Vielfalt geeint“ wirkte zudem gegen die Vision des nationalen Traumas eines europäischen kulturellen Zusammenschmelzens. Als ein kleiner Staat interpretierte man die europäische Priorität des Schutzes der kulturellen Vielfalt und das Prinzip der Mehrsprachigkeit andererseits vielmehr als Schutz vor den „Gefahren der Globalisierung“⁴⁷. Dass diese Bedenken nach wie vor aktuell sind, hat Anu-Maaja Pallok als verantwortliche Spezialistin für Kreativwirtschaft im estnischen Kulturministerium durch ihre differenzierende Sicht auf Estlands imagebildendes Offenheitsgebot aufgezeigt. Während eine auffällig hohe Position auf den weltweiten Auswertungslisten der Wirtschaftsfreiheit⁴⁸ stolz macht und über das Projekt der e-Residency⁴⁹ eine neue Grundlage zu weiterer Offenheit angeboten wird, sei bei kulturellen Fragen Vorsicht geboten, da es ungeklärt sei, wie offene Türen sich auf unser kulturelles Erbe auswirken könnten.⁵⁰

Durch die Mitgliedschaft der Republik Estland in der EU profitierten die estnischen Kulturschaffenden und Institutionen von den Förderprogrammen und von der vereinfachten Mobilität. Der estnische Staat musste im ersten Schritt die administrative Fähigkeit aufbauen, diese Förderprogramme zu verwalten und zu vermitteln. Dazu gehörte auch die Beratung der Akteure der Kulturszene. Gleichzeitig war man ab dem Beitritt an der Herausarbeitung der Nachjustierung, Weiterführung und Neugründung der kulturellen Förderprogramme der EU beteiligt. Wichtig in diesem Kontext ist, dass eine gemeinsame europäische Kulturpolitik erst im Begriff war, Schritt für Schritt entwickelt zu werden. Ein wichtiger Stichpunkt ist hier das

⁴⁵ S. dazu Rein Ruutsoo 2000: Rahvusriik, identiteet ja Euroopa Liit, in: Eesti ja Euroopa Liit, Nr. 16, herausgegeben von der Infosekretariat der EU in Estland. Im Internet abrufbar unter: <https://www.riigikantselei.ee/valitsus/valitsus/et/riigikantselei/euroopa/arhiiv/el-alane-teavitustegevus/vanad-infomaterjalid/rahvusriik.pdf> [Zugriff am 21.04.2016].

⁴⁶ Dieser Standpunkt wurde bereits 2005 von dem damaligen Kulturministers Raivo Palmaru in einem programmatischen Artikel widerlegt, indem er behauptet, dass es ein Missverständnis sei, dass die Mitgliedstaaten in kulturpolitischen Fragen unabhängig agieren könnten. Viele grundlegend wichtige Entscheidungen würden in Brüssel, oder in den Hauptstädten der EU Ratspräsidentenschaftsvorsitzenden gefällt. Raivo Palmaru 2005: Eesti kultuuripoliitika teelahkmel. In: Riigikogu Toimetised, 2005, 12, 4.

⁴⁷ So z. B. wieder der estnische Kulturminister Palmaru. S. ebenda.

⁴⁸ Economic Freedom of the World Annual Reports: <http://www.freetheworld.com/release.html> [Zugriff am 21.04.2016].

⁴⁹ S. dazu näher unter: <https://e-estonia.com/e-residents/about/> [Zugriff am 21.04.2016], sowie Kapitel II. 2.2 und II. 2.3. in dieser Arbeit.

⁵⁰ Anu-Maaja Pallok im Interview mit Autorin im Juni 2015. S. an dieser Stelle auch die Kontroversen um Ausnahmeklausel für Kulturgüter bei den Verhandlungen um TTIP.

Thema Kultur- und Kreativwirtschaft, unter anderem manifestiert in dem neuen, ab 2014 gültigen EU-Förderprogramm „Kreatives Europa“⁵¹, das wiederum Brücken schlägt zu der EU-2020 Strategie als Leitinitiative für „intelligentes, nachhaltiges und integratives Wachstum“⁵². Weitere Schlüsselbereiche sind eine gemeinsame europäische Außenkulturpolitik⁵³, Projekte zur Unterstützung des Entstehens und Gedeihens einer verbindenden „europäischen Identität“ (z. B. Kulturhauptstädte Europas, oder „Europa der Bürger“), sowie zum Schutz des kulturellen Erbes und zur Pflege der gemeinsamen Erinnerungskultur mit den Aspekten der Digitalisierung. Ebenso Fragen der Sonderposition der Kultursubventionen zum Schutz der kulturellen Vielfalt innerhalb der internationalen Freihandelsabkommen wie GATT oder TTIP.⁵⁴ Eine Analyse einiger dieser aktuell laufenden Prozesse ist in diese Arbeit einbezogen.

Forschungsfragen und Forschungsdesign

Bei meinem Forschungsprojekt geht es um die Analyse ausgewählter Entwicklungen der estnischen Kulturpolitik als europäischer Kulturtransfer. Im Zentrum des Interesses stehen unterschiedliche Akteure des kulturellen Feldes und deren Handeln im Rahmen von transnationalen kulturpolitischen Lern- und Transformationsprozessen.

Meiner Arbeit liegt ein weiter, offener Kulturpolitikbegriff zugrunde, bei dem ich mich auf die Definition und Erklärungen von Thomas Höpel stütze: „’Kulturpolitik’ meint im weiteren Sinne politikförmige Maßnahmen, welche die Produktion, Vermittlung, Nutzung und Rezeption von „Kultur“ sowie die „Kultivierung“ oder „Zivilisierung“ des Bürgers und der sozialen Beziehungen bestimmen und ermöglichen.“ Aus Höpels Sicht ist so eine Auffassung der Kulturpolitik besonders gut geeignet für die Betrachtungen von transnationalen Verflechtungen bei kulturpolitischen Entwicklungen in Europa. Er erläutert dazu: „Es ist ein weiter handlungsorientierter und intentionalistischer Kulturpolitikbegriff, der von den politischen Akteuren ausgeht und danach fragt, welche kulturellen Bereiche mit welchen Intentionen aus welchem Grund zu Objekten von Politik gemacht werden.“ Diese Ausgangslage korreliert auch

⁵¹ S. Pressemitteilung der Europäischen Kommission vom 23.11.2011: Kreatives Europa: Kommission stellt Förderplan für die Kultur- und Kreativbranche vor. Verfügbar unter: http://europa.eu/rapid/press-release_IP-11-1399_de.htm?locale=en [Zugriff am 17.04.2013].

⁵² S. genauer unter http://ec.europa.eu/europe2020/index_de.htm.

⁵³ Z. B. haben Expertengruppen unter Beteiligung von Vertretern aus estnischem Kulturministerium und Außenministerium sich über eine gemeinschaftliche kulturdiplomatische Kooperation bei der EU-Delegation im Peking beraten. Die Anwendung der Beschlüsse des Endberichts war mit dem Stand von Frühjahr 2014 noch offen, da die Generaldirektorat für Bildung und Kultur (EAC) und europäischer Auswärtiger Dienst sich über Ansichten in Detailfragen noch nicht einigen konnten. So Airiin Lehtmets (Beraterin für europäische Angelegenheiten am estnischen Kulturministerium) im Interview mit der Autorin im April 2014.

S. auch Robert Peise 2003: Ein Kulturinstitut für Europa. Untersuchungen zur Institutionalisierung kultureller Zusammenarbeit. Frankfurt/M.

⁵⁴ GATT: General Agreement on Tariffs and Trade; TTIP: Transatlantic Trade and Investment Partnership.

mit dem Defizitimpuls-Ansatz des Kulturtransfers. Höpel stellt darüber hinaus klar, dass diese Definitionsart keine Differenzierung zwischen „Initiatoren und institutionellen Trägern wie Staat, Städten, Gemeinden oder Vereinen“ unternimmt und dass sie alle Aktionen umfasst, die auf die „Veränderung der Gesellschaft mit kulturellen Mitteln zielen.“⁵⁵

Im Rahmen dieser Arbeit sind vor allem die transnationalen Bezüge der Beteiligungs- und Lernprozesse der kulturpolitischen Gestaltung durch unterschiedliche Akteure von Interesse und nicht die theoretische Klärung konzeptioneller oder weltansichtsbasierter Fragen der Kulturpolitikforschung jenseits der entsprechenden Referenzen der behandelten Akteure.⁵⁶

Entgegen des vorherrschenden Tenors der bisherigen Kulturpolitikforschung, die in erster Linie die Nationalstaaten als zentrale Akteure der Entwicklung einer gezielten öffentlichen kulturpolitischen Steuerung nach dem zweiten Weltkrieg positioniert⁵⁷ und ihnen dabei weitestgehend einen transnationalen Austausch über kulturpolitische Probleme, Konzepte und Modelle abspricht⁵⁸, zeigt Thomas Höpel mit seiner Studie die kulturpolitische Pionierleistung der deutschen und französischen Städte bereits in der Zwischenkriegszeit.⁵⁹ Die frühen kommunalen kulturpolitischen Zielsetzungen waren nach Höpel die Demokratisierung des kulturellen Zugangs, sowie die Standortprofilierung für eine bessere nationale, regionale und transnationale Strahlkraft der Städte.⁶⁰ Vor allem die neuen Modelle des Volksbibliothekswesens, der Erwachsenenbildung und der „Veredelung“ der Populär- und Massenkultur etwa durch Formate des Lehr- und Schulkinos⁶¹ waren auch Gegenstand einer transnationalen und interkommunalen Rezeption durch Informationsreisen, schriftliche Anfragen und internationale Konferenzen, wobei auch die Unterorganisationen des Völkerbundes die transnationalen

⁵⁵ Thomas Höpel 2007: Geschichte der Kulturpolitik in Europa: vom nationalen zum europäischen Modell. In: Matthias Middell (Hrsg.): Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte, Leipzig. 184-205, 185f.

⁵⁶ S. bspw. als Teil des kulturpolitischen Diskurses in Estland die Beobachtung von Indrek Ibrus zu den kulturpolitischen Auffassungen der Parteien anlässlich der Parlamentswahlen im Jahr 2011, bei der er feststellt, dass die Programme aus weltanschaulicher Sicht eher verwischt sind. Er sucht dabei etwa nach Positionierungen auf den Konfliktlinien Copyright des Autors versus Zugang zur Kultur, Kulturerbe versus kulturelle Vielfalt, freier Markt versus staatliche Interventionen, oder die konservative Auffassung der Unterstützung des einzelnen Autors und Vermittlung des Zugangs zu kanonisierten kulturellen Werten gegenüber des Ziels ein Netzwerk der Institutionen zu bilden, das die kulturelle Dynamik und dadurch die nachhaltige Entwicklung der Gesellschaft gewährleisten würde. Indrek Ibrus 2011: Kultuuriprogrammid ja ideoloogiad, in: Sirp, 10.02.2011.

⁵⁷ Höpel bezieht sich bei seinem Hinweis auf diese Forschungslücke auf Béla Rásky 1997: Kulturpolitik(en) in Europa – Die nationalstaatlichen Rahmenbedingungen. In: Andrea Ellmeier, Béla Rásky 1997: Kulturpolitik in Europa – Europäische Kulturpolitik? Wien. Ebenso auf Milton C. Cummings, Richard S. Katz (Hrsg.) 1987: The patron state: government and the arts in Europe, North America, and Japan. Oxford.

⁵⁸ Höpel bezieht sich auf Cummings, Katz 1987.

⁵⁹ Thomas Höpel 2007: Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918-1939. Stuttgart.

⁶⁰ Ebenda, 40, 453f., 475f.

⁶¹ Ebenda, 464.

Vermittlungsfunktionen übernommen hatten.⁶² Die kommunalen kulturpolitischen Lösungsansätze wurden schließlich von Nationalstaaten überführt, integriert und als nationale Modelle präsentiert.⁶³ Für den deutschen Fall bedeutet das, dass die städtischen „kulturpolitischen Errungenschaften der Weimarer Republik [...] sich in der kollektiven Erinnerung und im Geschichtsbild Deutschlands kaum wider [spiegeln], so dass die Protagonisten der Neuen Kulturpolitik, wie etwa die Sozialdemokraten Hermann Glaser und Hilmar Hoffmann, ein ähnliches Konzept, das auch auf der Ebene der Stadt ansetzt, Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre als Innovation darstellen konnten“.⁶⁴

Im estnischen Kontext fungieren die größeren Städte sicherlich als wichtige „kulturpolitische Handlungsfelder“.⁶⁵ Historisch betrachtet ist deren Rolle als kulturpolitische Akteure jedoch nicht in entsprechenden Studien detailliert dargelegt worden. 25 Jahre nach dem politischen Umbruch wird allerdings immer noch eine begrenzte kulturpolitische Handlungsfähigkeit der estnischen Städte bemängelt. Ein Grund dafür ist die nicht durchgeführte administrative Verwaltungsreform, durch die den Gemeinden eine ausreichendere Steuerbasis gewährleistet wäre.⁶⁶ So kann nicht von einer kulturpolitischen Innovationskraft gesprochen werden, die von den kulturpolitischen Akteuren der estnischen Städte ausgehen würde. Die mangelnde und undeutliche Rolle der Gemeinden in kulturpolitischen Prozessen wurde im Rahmen der öffentlichen Aushandlung der neuen staatlichen kulturpolitischen Leitlinien für das Konzept „Kultuur 2020“ festgestellt.⁶⁷ Bezüglich der kulturpolitischen Steuerung mit dem Ziel der transnationalen Standortprofilierung wird das Agieren der Tallinner Akteure bei der Durchführung des Projektes Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas analysiert.⁶⁸ Mit der gleichen Zielsetzung tritt auch Tartu als zweitgrößte Stadt Estlands in diesem Kontext, ebenso im Rahmen des Themas der Kreativwirtschaftsförderung als kulturpolitischer Akteur auf.⁶⁹

Neben „Kulturpolitik“ kommt in der Fragestellung dieser Arbeit das Konzept der „Kulturtransfer“ auf⁷⁰. Unter Kulturtransfer sind dynamische Aneignungsprozesse zu verstehen, in

⁶² Ebenda, 482.

⁶³ Ebenda, 40.

⁶⁴ Ebenda, 479. Zum Konzept der Neuen Kulturpolitik s. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann, Alfons Spielhoff 1974: Plädoyer für eine neue Kulturpolitik. München. Ebenso Thomas Rübke 1993: Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972-1992. Hagen/Essen.

⁶⁵ S. Höpel, Von der Kunst- zur Kulturpolitik..., 38.

⁶⁶ So etwa Priit Raud im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

⁶⁷ So etwa Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014. S. auch Kapitel II 2.3 in dieser Arbeit.

⁶⁸ S. Kapitel III in dieser Arbeit.

⁶⁹ S. ebenda und Kapitel II. 2.2. in dieser Arbeit.

⁷⁰ Die für die einzelnen Teiluntersuchungen relevanten Forschungsstände werden an betreffenden Stellen der Arbeit abgebildet.

deren Rahmen zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten impulsgebenden Defizitfeststellungen durch mobilisierte Akteure verschiedene Auswahl-, Vermittlungs-, Übertragungs- und Lokalisierungs- oder Aneignungsvorgänge von geeigneten Objekten oder Mustern folgen⁷¹. Hier wird die „interne Dynamik der Rezeptionsvorgänge zwischen verschiedenen Kulturräumen in den Mittelpunkt der Untersuchung“ gerückt, womit sich dieser Ansatz gegen die „Homogenisierungsbemühungen“ des methodischen Nationalismus und der diffusionistischen Ansätze⁷² richtet.⁷³ Dabei geht es um vielfältige „Phänomene der Verflechtungen“, um „Räume intensivierter kultureller Aneignung“ und um „Subräume intensivierter kultureller Transferaktivitäten“.⁷⁴

Zwischen der Wahrnehmung einer Defiziterfahrung und (im theoretischen idealen Fall) eines Abschlusses, bzw. einer abschließenden Auswertung der Ergebnisse von einem sich an die Erfordernisse der Aufnahmekultur orientierenden Aneignungsprozess kommt einer aktiven Vermittlung und dem Handeln der entsprechenden Akteure eine besondere Bedeutung zu.⁷⁵ Verschiedene Mittlergruppen steuern die Identifizierung der möglichen Aneignungsobjekte und –muster in einem fremden kulturellen Kontext, sowie die Auswahl von geeigneten Methoden und Wegen der Aneignung mit dem Ziel eines funktionierenden Einbaus in existierende Muster des Aneignungskontexts.⁷⁶

Vor diesem theoretischen Hintergrund gilt es zu untersuchen, mit welcher Motivation und mit welchen Zielen die kulturpolitischen Akteure Aspekte des kulturellen Lebens gestalten und

⁷¹ Matthias Middell 2015: Kulturtransfer, histoire croisée, cultural encounters. In: Docupedia Zeitgeschichte, URL: <https://docupedia.de/zg/Kulturtransfer> [Zugriff am 03.04.2017]; Matthias Middell 2007: Kulturtransfer und transnationale Geschichte. In: Matthias Middell (Hrsg.): Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag, Leipzig, S. 49-73, 54ff.; s. auch Wolfgang Schmale 2012: Kulturtransfer. In: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 31.10.2012. URL: <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de> [Zugriff am 03.04.2017]. Zu Überlegungen zur Anwendbarkeit dieses theoretischen Ansatzes im estnischen Kontext siehe Tiina Kirss 2009: Transfer, post-kolonialism, tõlkimine. Teese, märkuseid ja ettekäändeid 6. Märtsi aruteluks. Positionspapier für das Seminar „Kultuuriülekanne, kultuurivahetus, postkolonialism: moodsate märksõnade mõju eesti ajaloo ja kultuuri uurimisele“ am 06.03.2009 in Tallinn. URL: <http://www.utkk.ee/index.php/et/yritused/kirjanduskeskuse-teadusseminarid?id=53> [Zugriff am 03.04.2017].

⁷² S. stellvertretend Tanja Börzel, Thomas Risse 2009: The Transformative Power of Europe. The European Union and the Diffusion of Ideas. KFG Working Paper No. 1. Freie Universität Berlin. Oder auch: Barbara Lipert, Gaby Umbach 2005: The Pressure of Europeanisation. From post-communist state administrations to normal players in the EU system. Baden-Baden. Neben diesen Ansätzen gilt im Rahmen dieser Arbeit eine Abgrenzung auch dem Ansatz des Policy-Lernens mit relativ linearen Modellübernahmen wie beispielsweise Thomas Sommerer sie stellvertretend für eine Hülle von weiteren Analysen beschreibt: Thomas Sommerer 2011: Können Staaten voneinander lernen? Eine vergleichende Analyse der Umweltpolitik in 24 Ländern. Wiesbaden. Kapitel 2.2, 29-41.

⁷³ Middell 2015.

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Michel Espagne 2013: Comparison and Transfer: A Question of Method. In: Matthias Middell, Lluís Roura (Hrsg.): Transnational Challenges to National History Writing, Basingstoke, New York 2013, S. 36–53;

⁷⁶ Middell 2015; Middell 2007.

welche externen Anregungen sie bei diesen Steuerungsprozessen aufnehmen, an ihre Bedürfnisse anpassen oder auch zurückweisen. Bei einigen ausgewählten Transferprozessen wird das Zusammenspiel der städtischen, nationalen, regionalen und europäischen Ebene beobachtet. Im Gegenzug zu diffusionistischen Ansätzen bei der Erläuterung der Europäisierungsprozesse⁷⁷ steht hier die Frage nach kreativer Aneignung und aktiver Mitgestaltung von Mustern einer noch auszuarbeitenden europäischen Kulturpolitik im Vordergrund.

Bei den anfangs angerissenen kulturgeschichtlichen Europabezügen der estnischen kulturellen Akteure wurde deutlich, dass die räumlich-kulturellen Referenzen der Bezeichnung „Europa“ von den Akteuren unpräzise gebraucht werden. Neben ungenauen normativen Projektionen auf ein gesellschaftliches, kulturelles und ideelles Traumziel wird „Europa“ mal als Großraum Europa, mal als EU verstanden. Ähnlich bezeichnet die Kategorie „europäischer Kulturtransfer“ im Rahmen dieser Arbeit nicht nur die Prozesse innerhalb der EU, sondern bezieht sich – vor allem im Bezug auf die behandelten Akteure der einzelnen kulturpolitischen Felder – auf die Mobilität und Verflechtungen darüber hinaus.

Die globalen Prozesse, auf die im Zusammenhang des politischen Umbruchs in Estland in 1991 einleitend hingewiesen wurde, implizieren die Möglichkeit, die Orientierung für einen Neuanfang auch weiter zu fassen, als den Referenzraum West- und Nord-Europa. Ein möglicher Grund, warum diese Reduktion schnell und ohne umfassende Diskussionen erfolgte, war der angestrebte und gefühlte Anschluss an die Zwischenkriegszeit und die erste nationale Unabhängigkeitsperiode. Somit handelte es sich nicht um einen neuen Ansatz, sondern um eine Wiederherstellung einer legitimen historischen Zugehörigkeit. Im Jahr 2013 haben estnische Sozialwissenschaftler in Anlehnung auf UN-Berichte zur menschlichen Entwicklung⁷⁸ den nationalen Bericht dem Thema „Estland in der Welt“ gewidmet.⁷⁹ Die Autoren weisen auf die Widersprüchlichkeit der estnischen Position in unterschiedlichen internationalen Vergleichen hin und rufen die Verantwortlichen in verschiedenen Lebensbereichen dazu auf, die Referenzen für transnationale Vergleiche zu überdenken und zu erweitern. Die nordischen Länder seien aktuell noch in fast jeder Kategorie ein unerreichbares Ziel, daher könnten Länder mit ähnlicheren Entwicklungswerten dem Land bessere Partner fürs Weiterstreben sein. Je nach

⁷⁷ S. stellvertretend Tanja Börzel, Thomas Risse 2009, sowie Barbara Lippert, Gaby Umbach 2005.

⁷⁸ Human Development Reports. United Nations Development Programme. Die Berichte werden regelmäßig seit 1990 veröffentlicht.

⁷⁹ Eesti Koostöö Kogu 2013: Eesti inimarengu aruanne 2012/2013. Eesti maailmas. Tallinn.

Bereichen werden als mögliche Orientierungshilfen Länder wie Slowakei, Polen, Ungarn, Brasilien, Chile, Neuseeland oder Süd-Korea vorgeschlagen.⁸⁰

Den Untersuchungskorpus meiner Arbeit bilden offizielle europäische, nationale, kommunale und regionale Planungs- und Strategiedokumente, Pressematerialien und Informationen im Rahmen von Onlineauftritten von unterschiedlichen Akteuren, Beiträge aus Printmedien, Rundfunk und Fernsehen, im Internet zugängliche Aufzeichnungen von Vorträgen, Diskussionen und Veranstaltungen, Folien von Präsentationen, Festival- und Ausstellungskataloge, Programmbücher, Bühnentexte, Verkaufzeichnungen, Ankündigungen der Ergebnisse von unterschiedlichen Preisverleihungen, sowie Veröffentlichungen der Stipendienvergaben des Kultuurkapital. Es sind insgesamt 20 Experteninterviews geführt worden. Darüber hinaus haben die Verantwortlichen des Kulturhauptstadtprojekts mir 22 Interviews mit den Projektpartnern zur Verfügung gestellt. Auch persönliche Kenntnisse aus der kulturorganisatorischen Praxis und Erfahrungen aus der Mitarbeit für die Programmgestaltung des Goethe-Instituts in Tallinn und des Kulturhauptstadtprojekts sind in die Analyse eingegangen.

Die Untersuchung gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil der Arbeit beobachte ich das Agieren von ausgewählten Akteuren im kulturpolitischen Wandel von drei unterschiedlichen Kulturfeldern. Die verschiedenen Ausgangslagen, Motivationen, Strategien und Auswirkungen der Handlungen werden sichtbar gemacht. Vor allem der Theaterbereich (Kapitel I. 1.1.) stand nach 1991 für traditionsbewusste institutionelle Kontinuitäten. Gleichzeitig ist hier mit den Jahren durch zunehmende organisatorische und künstlerische Vielfalt ein wachsender Umverteilungsdruck und Reaktionsbedarf entstanden. Das VAT Teater ist die erste estnische freie Gruppe, die bereits früh strategische transnationale Partnerschaften einging, um sich in ihrer Nischenposition zu behaupten. Das Theater NO99 hat sich in den letzten Jahren mit einem Imperativ der grenzüberschreitenden Superlative national wie international positioniert. Nicht zuletzt mit Verwischung der Grenzen des politischen und künstlerischen Wirkens hat die Gruppe eine künstlerische Handschrift entwickelt, die im Ausland neben Gastregien und Festivalauftritten in Form einer inszenierten Aktion zum „Franchising“ angeboten wird. Ebenso kann hier die Einwirkung der transnationalen Referenzen auf die nationale Rezeption beobachtet werden.

⁸⁰ S. stellvertretend für die Reaktionen auf diese Analyse: Mikko Lagerspetz 2013: Edetabelite kiirkursus. In: Sirp, 08.08.2013; Urmas Jaagant 2013: Eesti sarnaneb elukvaliteedilt Põhjamaade asemel hoopis Slovakkia ja Uus-Meremaaga. In: Eesti Päevaleht, 15.05.2013; Andres Herkel 2013: Meie peades valitseb ohtlik kokteil. In: Postimees, 20.05.2013.

Anhand der Positionskämpfe des Filmbereichs (Kapitel I. 1.2.) in der Hierarchie der estnischen Kulturpolitik wird deutlich, wie lokale und globale Argumente für die Überzeugungsarbeit eingesetzt worden sind. Das internationale Black Nights Filmfestival wurde im Jahr 1997 als eine Protest- und Selbsthilfeaktion gegründet. Hier zeigt sich, wie eine ehrgeizige Professionalisierung und strategische regionale Positionierung sowohl die kulturpolitischen Rahmenbedingungen als auch die anderen Akteure in Estland, aber auch in Europa herausfordern kann.

Der Bereich der bildenden Kunst (Kapitel I. 1.3.) gilt bis heute in Estland als besonders strukturschwach. Außerhalb des Bildungssystems und der staatlichen Museen gibt es kaum öffentlich finanzierte Arbeitsplätze, das System der Galerien muss sich erst herausbilden und der Künstlerverband kann nach einem in der ersten Hälfte der neunziger Jahre entfachten Generationenkonflikt nicht ohne weiteres als in der Szene anerkannte Fürsorgeorganisation hervortreten. Im Kontext dieses Bereiches wird der Werdegang einer einzelnen Akteurin beobachtet. Rael Artel agierte nach ihrer internationalen Ausbildung als freie Kuratorin, die in ihren Ausstellungsprojekten Künstler aus West- und Ost-Europa zusammengebracht hat und Themen der osteuropäischen Transformation, sowie kulturellen Nationalismus und Verhältnisse der Peripherien und Zentren verarbeitet hat. Nach einem notgedrungenen Selbstversuch, ein Jahr lang ohne festes Einkommen in einem abgelegenen estnischen Dorf zu leben, kandidierte sie erfolgreich auf die Stelle der Direktorin des Kunstmuseums in Tartu. Die Analyse konzentriert sich einerseits auf einige Ausstellungsprojekte von Rael Artel und andererseits auf die Herausforderungen und Konflikte, vor die sich das Museumskollektiv und die neue Direktorin durch die programmatischen Ansprüche mit transnationalen Bezügen gestellt sahen.

Im zweiten Teil der Arbeit werden drei Analysebeispiele für kulturpolitische Prozesse und Maßnahmen gebracht. Hier werden als erstes die Wiederherstellung der estnischen Kulturförderung Kulturkapital (Kapitel II. 2.1.) als ein institutioneller Transfer aus der ersten Unabhängigkeitsperiode, sowie damit verbundene vielfache Lernprozesse analysiert, um im nächsten Schritt die Rolle von Kulturkapital als ein Vermittlungskanal für Kulturtransferansätze von 1994 bis 2014 zu durchleuchten. Dazu wird die Stipendienvergabe in drei Bereichen anhand der Daten aus fünf ausgewählten Jahren (1995, 1999, 2005, 2009, 2014) verglichen, um Entwicklungen der Gründe, des Umfangs und der räumlichen Bezüge der Mobilität der Akteure auf den Feldern der darstellenden Künste, der Musik und der bildenden Kunst gegenüberzustellen. Der Musikbereich wurde zur Analyse ausgewählt, weil es ein traditionell internationaler Kulturbereich ist. Die Reisen der Akteure im Theaterbereich verdienen besondere

Beobachtung, weil diese das Thema der Mobilitätsförderung polemisch in die Öffentlichkeit gebracht haben. Zudem galt der Theaterbereich zumindest in der ersten Dekade der wieder hergestellten Unabhängigkeit als relativ selbstbezogen⁸¹, hat sich aber in den letzten Jahren stark internationalisiert, nicht zuletzt auch wegen des stärkeren Aufkommens des Bereiches des zeitgenössischen Tanzes und der neuen Produktionsformen der freien Szene. Wie bereits erwähnt, ist der Bereich der bildenden Kunst einer der strukturschwächsten im estnischen Kulturvertrieb und gilt als unterfinanziert. Der Bereich hat aber mit Blick auf den internationalen Kunstbetrieb ein großes Internationalisierungspotential.

Anhand der Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft (Kapitel II. 2.2.) lassen sich die Mechanismen und Grundlagen von Estlands europäischem Vorbildanspruch bei diesem Thema beobachten. Durch eine im europäischen Vergleich frühe Finanzierung der Fördermechanismen für die Einführung der staatlichen Förderprogramme für Kreativwirtschaft über die Strukturfondsmittel der EU wurde gewissermaßen eine europäische Innovation eingeleitet, wodurch Estland sich in Form einer geschickten Imageförderung als Experimentierfeld für die Gestaltung der gemeinsamen spezifischen Kreativwirtschaftsförderung der EU angeboten hat. Hier können konkrete Orientierungsvorgänge unterschiedlicher Akteure sparten-, sektoren- und politikfeldübergreifend beobachtet werden. Die nationale Aneignung von unterschiedlichen Vorbildern geht in diesem Fall einher mit einer parallel bewusst beanspruchten Expertenrolle bei der gemeinsamen Herausarbeitung der Maßnahmen auf der europäischen Ebene und darüber hinaus auch bei der Weitergabe dieser Erfahrungen im Rahmen des europäischen Programms der östlichen Partnerschaft.

Ein Vorbildgedanke begleitet hintergründig auch den fast zweijährigen Prozess der Herausarbeitung der neuen Leitlinien für die estnische Kulturpolitik (Kapitel II. 2.3) als ein Vorgang der inklusiven Politikgestaltung mit hohem Transparenzanspruch und vielfältigen Herausforderungen an beteiligte Akteure.

Im dritten Teil der Arbeit wird die Durchführung des Projekts Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas (Kapitel III.) als eine identitäts- und imagebildende Initiative zwischen europäischer und lokaler Aufgabenstellung betrachtet. Es geht um die Orientierung zwischen standardisierenden organisatorischen und programmatischen externen Erfahrungsmustern und lokalem Originalitätsanspruch unter gleichzeitig ablaufenden Lernprozessen bezüglich des neu eingeführten Evaluierungs- und Beratungsprozesses auf der europäischen Ebene und der

⁸¹ Vgl. T. Meisterson 2004, 86.

praktischen Herausforderungen der operativen Umsetzung des Projekts zwischen der städtischen, nationalen und grenzüberschreitenden regionalen Ebene.

Anhand dieser Beispiele und Prozessanalysen kann die Transnationalisierung von Kulturpolitik an einigen konkreten Fällen empirisch untersucht und mit Bezügen auf Entwicklungen der Europäisierung im Zuge der Erweiterung der EU als europäischer Kulturtransfer dargestellt werden.

Kapitel I: Kulturpolitische Akteure im Lernprozess und kulturpolitische Felder im Wandel

1.1 Estland als Theaternation

1.1.1 Traditionen und neue Vielfalt. Institutionelle Anschlüsse und Kontinuitäten, neue organisatorische und künstlerische Formen

Das Repertoiretheater ist nicht irgendein Gefängnis, in dem man seine Freiheit nicht entfalten kann. Bei eigenen Problemen die Struktur zu beschuldigen, ist mir immer merkwürdig vorgekommen. Auch die Entgegenstellung hat mich gestört. Am Anfang der Wiederherstellung der Eigenständigkeit haben die Leute aus dem System der Staatstheater die freien Gruppen verhöhnt. Jetzt verhöhnen die freien Gruppen die Staatstheater. Verdammt noch mal, die Weltsicht der Menschen kann doch nicht so klein sein! Wie kann das Spannende der Vielfalt der Sachen nicht verstanden werden! Das eine unterstützt ja das andere und umgekehrt. Letztendlich sollen auch die künstlerischen Programme gegensätzlich sein, Diskussionen auslösen, aber was bringt es, alleine zu debattieren“.¹ (Gert Raudsep)

Estland sei ein außergewöhnlich theaterliebendes Land². Diese Behauptung lässt sich mit entsprechenden aktuellen Besucherstatistiken belegen, aber auch mit der Geschichte der Entstehung der symbolträchtigen Theatergebäude in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Diese institutionelle und nationalkulturelle Tradition und die schönende Fassade der statistischen Gesamtzahlen liefern jedoch ihren Kritikern Argumente für die Vorwürfe an die estnische Kulturpolitik, elitär-aufbewahrend³, planungs- und regulierungsscheu⁴, oder gar nicht existent⁵ zu sein.

Bei einer Bevölkerungszahl von etwa 1,3 Millionen Einwohnern wurden im Jahr 2015 laut Theaterstatistik der Estnischen Theateragentur in Estland über 1,1 Millionen Theaterbesuche

¹ Der Schauspieler Gert Raudsep (Ensemblemitglied des Theaters NO99 und Vorsitzender des Verbandes der estnischen Schauspieler) in einem Interview mit Erni Kask: Erni Kask 2014: Vastab Gert Raudsep (Interview). In: Teater. Muusika. Kino., Nr. 3/2014. 5-22, 19.

² S. z. B. Eero Epner 2007: Estland – ein Land, das das Theater liebt. In: Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hg.): Projektionen Europa – Ein Theaterfestival; ebenso Tõnu Õnnepalu 2014: Ordu. Teekond XII. Teatrireisikiri Eesti rahvas on teatriusku. In: Sirp, 03.03.2014; s. auch Enn Siimer 2014: Draamafestival ja eestlaste teatriusk. In: Eesti teatri festival Draama 2014: Järelraamat. 6-11.

³ Kulbok-Lattik 2008, Raivo Palmaru 2005.

⁴ Anneli Saro 2010: Eesti teatrisüsteemi dünaamika. In: Anneli Saro, Luule Epner (Hrsg.): Interaktsioonid: Eesti teater ja ühiskond aastail 1985-2010. 8-36, 30; Ott Karulin 2013: Rakvere Teater „täismängude“ otsinguil aastail 1985-2009. Tartu. Ebenso Berichte des estnischen Rechnungshofs: Riigikontroll 2010: Kultuuriministeeriumi, Eesti Kultuurkapitali ja Hasartmängumaksu Nõukogu toetused kontsert- ja etendustegevustele. Abrufbar unter: <http://www.riigikontroll.ee/tabid/206/Audit/2126/Area/16/language/et-EE/Default.aspx> [Zugriff am 10.01.2017], Riigikontroll 2013: Kultuuri rahastamise eriaruanne. Abrufbar unter:

<http://www.riigikontroll.ee/tabid/206/Audit/2274/Area/16/language/et-EE/Default.aspx> [Zugriff am 10.01.2017].

⁵ S. auch Kapitel II. 2.3 in dieser Arbeit zur Entstehung der neuen staatlichen kulturpolitischen Leitlinien.

gezählt.⁶ Der Estnische Theaterverband hat zum Vergnügen mancher Kritiker⁷ dieses Verhältnis als ein außerordentliches Resultat gepriesen, welches international nur von Isländern übertroffen werde⁸. Kulturpolitisch gesehen hat die Zahl der jährlichen Theaterbesuche⁹ neben dem Halten der Ticketpreise auf dem Niveau von nicht mehr als 1% vom durchschnittlichen Einkommen und staatlicher Förderung ungeachtet des juristischen Status der Trägerschaft der Einrichtungen zu den „drei Säulen des estnischen Theaters“¹⁰ gehört.¹¹ Dass die beiden ersten Punkte den vorgegebenen Zahlen etwa im Jahr 2006 weitestgehend entsprachen, gab dem damaligen Kulturminister Raivo Palmaru den Anlass, die Situation bei einem Interview als gut, oder „sogar optimal“ zu bezeichnen.¹² Sein Interviewer entgegnet ihm skeptisch dahingehend, dass Publikumszahlen allein kein adäquates Kriterium für die Qualität der kulturpolitischen Steuerung des Theaterbereiches sein können. Das staatliche Finanzierungssystem lasse das künstlerische Niveau völlig unbeachtet, es führe sogar dem entgegengesetzt dazu, dass „alle Theater“ gezwungen seien, auf künstlerisch anspruchsvolle Projekte zu verzichten, um mit Publikumserfolgen die nötige Eigenfinanzierung einfahren zu können. Das Gesamtbild sei damit aus der Sicht des Zustandes der nationalen Kultur bei weitem nicht als gut zu bezeichnen.¹³ Auch wenn die Zahl der Theaterbesucher in Estland anhaltend „phänomenal“ sei, würde die Situation beim näheren Betrachten für einen „anspruchsvolleren Geschmack“ also nicht „rosig“ aussehen.¹⁴ Für den estnischen Schauspieler Gert Raudsep, dem Vorsitzenden des Estnischen Schauspielerverbandes und dem Ensemblemitglied des Theaters NO99, geht es in diesem Kontext sogar um die grundsätzliche Frage der Ermöglichung der Entfaltung der

⁶ Eesti teatristatistika 2015, zugänglich unter: <http://statistika.teater.ee/stat/main/show/37> [Zugriff am 18.11.2016].

⁷ S. stellvertretend Ankündigung der Gesprächsrunde „Kus on uus Eesti teater?“ im Rahmen des Festivals DRAAMA am 07.09.2005, zugänglich unter http://draama2005.festival.ee/est/uudised/artiklid_festivalist/?id=50 [Zugriff am 18.11.2016]. Ebenso das Interview mit dem Festivalleiter Margus Kasterpalu 2015: Korraldaja Margus Kasterpalu: „Ideeteatrit nagu polegi“ (Interview). In: Postimees, 05.09.2005.

⁸ Auf dieses Verhältnis weist auch Kaarel Oja hin, der mit 21 Jahren im März 2007 zum Direktor des Theaters NO99 berufen wurde und auch aktiv bei der Gründung der Estnischen Kulturkammer mitgewirkt hat (S. Kapitel II. 2.3): Kaarel Oja 2008: Eesti kultuuripoliitikas kisub külmaks (Interview). In: Tsoon Nr. 5, 2008. Oja zeigt sich angesichts der Statistik ehrfürchtig, behauptet jedoch gleichzeitig, ein Überholen der isländischen Zustände müsse auch noch machbar sein.

⁹ Mit dem Richtwert von mindestens 800.000 Besuchen jährlich. S. Eesti riigi kultuuripoliitika põhialuste heakskiitmine 1998. In: Riigi Teataja, I/1998, 81, 1353.

¹⁰ Ott Karulin 2011: Eesti teater – tempel kolmel sambal. In: Sirp, 10.11.2011.

¹¹ Eine ausführliche Analyse zur Entwicklung der staatlichen Steuerungsprinzipien für die estnische Theaterlandschaft im Zeitraum vom 1985-2009 bietet Ott Karulin in seiner Dissertation. Ott Karulin 2013, Kapitel 2.1.

¹² S. Teater NO99 (Hrsg.) 2006: Intervjuu kultuuriminister Raivo Palmaruga. In: Teater NO99 raamat. (Ohne Seitenangaben, der Interviewer ist nicht kenntlich gemacht).

¹³ S. ebenda. S. hierzu auch Ott Karulin 2013, 37. Aus seiner Sicht verführe die vordergründige Ausrichtung der staatlichen Finanzierung nach dem Niveau der Publikumszahlen die Theater dazu, mehr Zuschauer zu „bedienen“, als sie es ohne Nachlässe beim künstlerischen Niveau machen sollten.

¹⁴ Erni Kask 2014: Vastab Gert Raudsep (Interview). In: Teater. Muusika. Kino, Nr. 3/2014. 5-22, 19f. Hier geht es um eine Äußerung des Interviewers Erni Kask.

künstlerischen Freiheit und der Kreativität auf struktureller Ebene.¹⁵

Ott Karulin deutet in seiner Dissertation den offenbaren Widerwillen der Verantwortlichen im Kulturministerium konkrete inhaltliche kulturpolitische Vorgaben mit Bezügen zur künstlerischen Qualität zu machen als eine „Paranoia der Zensurvermeidung“, die auf die von den Beamten angenommene Empfindlichkeit der kulturellen Akteure aufgrund deren Erfahrungen mit starken ideologiebasierten Regulierungen und damit einhergehende Beeinträchtigungen der künstlerischen Freiheit in der Sowjetzeit zurückzuführen sei.¹⁶ Damit erklärt er auch den auffallend geringen Präzisionsgrad der ersten kulturpolitischen Regulierungsdokumente, denen auch der staatliche Rechnungshof Riigikontroll eine fehlende Eindeutigkeit und strategische Weitsicht, ebenso wie mangelnde Messbarkeit der Ergebnisse vorgeworfen hat.¹⁷

Auch wenn der Theaterbetrieb in Estland unter der sowjetischen Herrschaft mit genauen Vorgaben an das Repertoire¹⁸ ideologisch stark reglementiert war, sei das Hauptanliegen der damaligen Machtorgane in erster Linie doch die Regulierung der wirtschaftlichen Verhältnisse zwischen dem Staat und den Theatern gewesen.¹⁹ Die Theatergebäude als zentrale Kulturbauten scheinen emotional und betriebswirtschaftlich das Herzstück der estnischen Theaterpolitik zu sein. In der ganzen Geschichte des estnischen Theaters seit der 1870-er Jahre stehen die Fragen des Baus, der Renovierung und des Betriebs der Theaterhäuser immer wieder im Zentrum.²⁰

Während der Zeit des nationalen Erwachens in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden im ganzen Land estnische Gesellschaften gegründet.²¹ Dieses Netz bildete die Grundlage für eine reguläre und weit verbreitete Tätigkeit der estnischsprachigen Laientheatergruppen. Es wurden die Spielmanier, die Inhalte der Spielpläne und die betriebliche Organisation der deutschsprachigen Kulturgesellschaften nachgeahmt. Für die Entwicklung des estnischen professionellen Theatersystems galt das deutsche System der Stadt- oder Repertoiretheater als Vorbild bezüglich des Mehrspartigkeit, des festen Ensembles und eines beratenden und finan-

¹⁵ S. ebenda.

¹⁶ Ott Karulin 2013, insbesondere Anmerkung 67, S. 50.

¹⁷ S. ebenda, 51. Ebenso Riigikontroll 2010. Zum selben Thema s. auch Külli Nõmm 2010: Teatri- ja muusikavaldkonna rahajaotamise puntratants, in: Sirp, 04.02.2010, ebenso Kapitel II. 2.1.2 zur der Stipendienvergabe der estnischen Kulturförderung Kulka in dieser Arbeit.

¹⁸ S. dazu Saro 2010, 17-21.

¹⁹ Darauf macht Anneli Saro mit dem Hinweis auf die Erfahrungen und Analysen des langjährigen Theaterleiters Jaak Viller aufmerksam: Saro 2010: 17.

²⁰ S. Saro 2010, 15. S. ebenso zur Geschichte der Renovierung des Hauptgebäudes von Rakvere Teater, sowie zur dessen Rolle bei der Entwicklung des Profils des Theaters in der relativ kleinen Provinzstadt in Karulin 2013.

²¹ S. Egge Kulbok-Lattik 2015: The Historical Formation and Development Of Estonian Cultural Policy: Tracing The Development Of Estonian Community Houses (Rahvamaja). PhD, University of Jyväskylä.

ziell unterstützenden Freundeskreises.²² Die ersten Theatergebäude hatten einen großen symbolischen Wert als „Monumente der nationalen Einigkeit und des hohen kulturellen Bestrebens“.²³ Das „Vanemuine“ war das erste Gebäude und entstand im Jahr 1906 in Tartu, im Jahr 1911 folgte das „Endla“ in Pärnu und im Jahr 1913 das „Estonia“ in Tallinn. Jaak Rähesoo hat diese Gebäude als „nationale Tempel“ bezeichnet, deren Symbolkraft in der Sichtbarmachung der wachsenden nationalen Selbstwahrnehmung lag, ebenso wie darin, dass die Finanzierung der Bauarbeiten allein auf Spenden der Bevölkerung basierte.²⁴

Da das System der professionellen Theater sich in Estland bereits in der Zeit der ersten Unabhängigkeitsperiode in den Grundzügen als Repräsentant des Erwachens und der Weiterbildung der estnischen Nationalkultur ausformierte und in der Sowjetzeit nicht nur erhalten, sondern mit einigen Theatern noch weiter ausgebaut wurde²⁵, galt dieser Zustand nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit als zufriedenstellend²⁶ und eine weitere Bewahrung des Status Quo bildete fortan eine „Orthodoxie“ der estnischen Theaterlandschaft.²⁷

Die vorhandene Infrastruktur und die daran gebundene Tradition des Repertoiretheaters mit festem Haus und Ensemble war ein Argument an sich, eine kulturpolitische Tatsache, die zum ad hoc Agieren²⁸ verführt hat. Dieser Ausgangspunkt wurde mit der Praxis der Miteinbeziehung der Theaterleiter zu den gemeinsamen Entscheidungen über die für Jahre fast gleich bleibende Proportionen der staatlichen Finanzierung weiterhin als Tradition manifestiert. Ein Umstand, den der Kulturminister Raivo Palmaru im Jahr 2006 einerseits als eine von ihm bzw. vom Staat unabhängige institutionengebundene Pfadtreue erklärt und bedauert²⁹ und den andererseits die leitende Expertin des staatlichen Rechnungshofs, Külli Nõmm, im Jahr 2010 als Beispiel für die fehlende Übersichtlichkeit und nicht erkennbare Strategie hervorhebt.³⁰

²² Saro 2010, 9f.

²³ Ebenda, 10.

²⁴ Zit. n. Karulin 2013, 43.

²⁵ Im Jahr 1948 wurde das Russische Schauspielhaus (Vene Draamatetater) gegründet, im Jahr 1952 das Puppentheater (ENSV Riiklik Nukuteater), im Jahr 1965 das Jugendtheater (ENSV Riiklik Noorsooteater), jetzt Tallinner Stadttheater und im Jahr 1980 das Komödientheater Vanalinnastudio, das im Jahr 2004/2005 unter dem neuen Leitungsteam von Tiit Ojasoo, Ene-Liis Semper, Indrek Saar und Eero Epner zum Theater NO99 umformiert wurde. S. Saro 2010, 15.

²⁶ S. Karulin 2013, 43.

²⁷ Ebenda, 36f.

²⁸ Mit dem Hinweis auf die Bakkalaureusarbeit von Marko Leppik aus dem Jahr 2002 hebt Ott Karulin in seiner Dissertation hinsichtlich der estnischen Theaterpolitik die Gegenüberstellung von prävalierender ad hoc Kulturpolitik zu einem vernachlässigten strategischen Vorgehen hervor. S. Karulin 2013, 44.

²⁹ S. Teater NO99 (Hrsg.) 2006: Intervjuu kultuuriminister Raivo Palmaruga.

³⁰ Külli Nõmm 2010. Sie zeigt sich besonders perplex hinsichtlich der Finanzierung der Konzertbetriebe: „Gemäß den Erklärungen des Kulturministeriums stützt sich die Verteilung der Betriebskosten im Musikbereich „auf

Die Leidtragenden waren neue Initiativen auf dem Feld der darstellenden Künste. In der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts war im Theaterbereich laut Anneli Saro eine Gegenüberstellung zwischen Repertoiretheatern (bevorzugt waren hiermit Staatstheater gemeint) und den freien oder sogenannten Projekttheatern zu beobachten. Während die ersten für Tradition, Stabilität und künstlerische Qualität standen, wurde den anderen künstlerische Instabilität und Kommerzialisierung zugeschrieben.³¹ Die ersten Privatinitiativen im Theaterbereich entstanden bereits in den letzten Jahren der Sowjetzeit. Als erstes unabhängiges Theater wurde im Jahr 1987 in Tallinn das VAT Teater gegründet.³² Mit dem im Jahr 1992 gegründeten Von Krahli Teater und dem im Jahr 1994 gegründeten Theatrum konnte das VAT Teater bis zum Ende der Entstehungsdekade der ersten neuen Initiativen allmählich die anfängliche Skepsis und Geringschätzung der Theaterkritiker überwinden. Davon zeugen auch die ersten offiziellen nationalen Preise, die zunächst mit einer Selbstironie noch als Auszeichnungen in der „Behindertenkategorie“ wahrgenommen wurden.³³

Als künstlerische Anomalien oder Absonderlichkeiten beschreiben Kritiker die neuen Theater in ihrer anfänglichen Rezeption. Anneli Saro sieht den Grund dafür in dem befremdenden Stil und in der angeblichen Unprofessionalität. Die neuen Theatergruppen basierten größtenteils auf der Initiative der Absolventen von neuen Theaterschulen³⁴, die eine Alternative zu der traditionellen Bühnenkunsthochschule der staatlichen Musik- und Theaterakademie³⁵ boten. Gegenüber einer etablierten Ästhetik bot hier den Grund zum Befremden ein experimenteller Stil mit Elementen des „postmodernen“ oder „intellektuellen Theaters“. Das mit Vorbehalten belastete Etikett des Alternativen hat man auch mit dem Genre Kinder- und Jugendtheater oder zeitgenössischer Tanz verbunden.³⁶ Zur Professionalisierung haben im Fall des Von Krahli Teater das Engagement eines festen Ensembles mit jungen in der Schauspielschule ausgebildeten Schauspielern im Jahr 1998 beigetragen. Im selben Zeitraum entwickelten sich auch das Theatrum und das VAT Teater durch Kooperationen mit eingeladenen Gastregisseuren und frei arbeitenden Schauspielern künstlerisch weiter.³⁷

Vereinbarungen innerhalb des Bereiches und auf herausgebildete Traditionen“. Nirgendwo gibt es weitere fixierte Grundlagen.“

³¹ Saro 2010, 32.

³² S. dazu eine ausführliche Übersicht der Geschichte und der Entwicklung in Rait Avestik (Hrsg.) 2007: *Isiklik teater. VAT Teater – 20 aastat*. Tallinn. VAT Teater.

³³ Saro 2010, 22f.

³⁴ Es handelte sich um neue Ausbildungsprogramme bei der Tallinner Pädagogischen Universität und bei dem neu gegründeten Eesti Humanitaarinstituut.

³⁵ Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (EMTA) Lavakunstikool.

³⁶ Saro 2010, 22f.

³⁷ Saro 2010, 22.

Nach dem Aufkommen der ersten Initiativen von alternativen Organisationsformen im Bereich der darstellenden Künste gab es laut einer Kategorisierung von Eva Kübar in den Zeiträumen von 2000-2005 und 2008-2009 zwei weitere „Wellen“ der Gründungen in der freien Szene.³⁸ Die Initiativen der sogenannten zweiten Welle zeichnen sich überwiegend dadurch aus, dass sie sich auf Projekte des Sommertheaters konzentrieren, oder auf Engagements von einem bestimmten Manager und/oder Regisseur zurückgehen. Hier werden häufig Regisseure und Schauspieler engagiert, die während der regulären Spielzeit an festen Häusern arbeiten. Die dritte Welle betrifft die Jahre der globalen Wirtschaftskrise, während denen die öffentlichen Kulturbudgets stark unter Druck geraten waren.³⁹ Die in dieser Zeit entstandenen Initiativen lassen sich nach Einschätzung von Anneli Saro nicht als Avantgarde oder Alternativ bezeichnen. Es handelt sich in vielen Fällen um Rahmen für Ausdrucksmöglichkeiten für jüngere Nachwuchsregisseure, oder für Schauspieler, die nicht Absolventen der bereits erwähnten anerkanntesten Schauspielschule sind. Im Vergleich zu den Projekten der zweiten Welle finden die neuen Anstöße Möglichkeiten – teilweise auf fest engagierten Ensembles und Regisseuren basierend – den Spielbetrieb die gesamte Saison über aufrecht zu erhalten.⁴⁰

Die neue Vielfalt der Formen der künstlerischen und ästhetischen Darbietung und der betrieblichen Organisation der estnischen Theaterlandschaft fordert(e) das bisherige Finanzierungssystem der Theater sehr heraus. Immer mehr findet der Begriff darstellende Künste Verwendung. Damit sind auch die Ansätze des zeitgenössischen Tanzes, des neuen Zirkus, Konzertformate und Mischformen mit Anleihen aus der Performancekunst berücksichtigt. Für die Gesetzgebung wurde statt Theater ein neuer Begriff „Darstellungsbetrieb“ (Etendusasutus) entwickelt. Über die staatlichen Zuwendungen in diesem kulturpolitischen Bereich verhandelt das Kulturministerium seit dem Jahr 2006 mit dem neuen Verband der Darstellungsbetriebe (Eesti Etendusasutuste Liit). Wie der Verband selbst statuiert, ist es symbolhaft zu verstehen, dass die Gründungsorganisationen einerseits die Nationaloper Estonia und andererseits das „Off-Theater“ Von Krahel sind.⁴¹

³⁸ Eva Kübar 2009, zit. n. Saro 2010, 23.

³⁹ Siim Sukles, langjähriger Kanzler des Kulturministeriums, bezeichnet es als die größte Herausforderung der Kulturpolitik dieser Krisenjahre, das System der nationalen Kultureinrichtungen vom Verfall bewahrt zu haben und zeigt sich erleichtert, dass die Institutionen und der Kulturbereich im Allgemeinen diese Zeit überlebt haben. Das zeugt von einem deutlich spürbaren Druck, der auf dem Kulturministerium und auf unterschiedlichen kulturellen Akteuren lastete. Siim Sukles im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

⁴⁰ Saro 2010, 23-26.

⁴¹ S. Internetauftritt des Eesti Etendusasutuste Liit: <http://www.eeteal.ee> [Zugriff am 30.11.2016]. S. dazu auch die Analyse der Entwicklung der Grundlagen der staatlichen Förderung im Theaterbereich bei Karulin 2013, 51-56.

Die kulturpolitische Herausforderung der Disproportionen bei der staatlichen Finanzierung im Bereich der darstellenden Künste wird gut sichtbar, wenn man die Statistiken der Jahre 1995 bis 2005 betrachtet. In diesem Zeitraum sind die jährlichen Zuwendungen für die freie Szene sechszwanzigmal, für die staatlichen Theater lediglich viermal erhöht worden. Dies erscheint zunächst als ein Missverhältnis, ist aber trügerisch, denn im Jahr 2008 beliefen sich die Zuwendungen für die freie Szene auf nur 6% der staatlichen Gesamtsubventionen im Bereich der darstellenden Künste.⁴²

Die Aufrechterhaltung der etablierten staatlichen Infrastruktur der Theaterlandschaft als nationalkulturelles Erbe aus der ersten Periode der staatlichen Unabhängigkeit und der Sowjetzeit gibt aus der Sicht der neuen Akteure auf dem Feld verhältnismäßig wenig Spielraum für deren Initiativen und Entfaltung. Wenn Anneli Saro feststellt, dass die staatlich subventionierten Theater in ihren künstlerischen und betriebswirtschaftlichen Planungen zu Geiseln der eigenen großen und symbolträchtigen Häuser geworden seien⁴³, kann hierzu ergänzt werden, dass sich diese Geiselhaft kulturpolitisch auf die ganze Szene der darstellenden Künste in Estland erweitert hat, auch wenn die Situation mittlerweile in vielerlei Hinsicht offener geworden ist. Die staatliche Würdigung der künstlerischen, organisatorischen und infrastrukturellen Vielfalt scheint gemäß der öffentlichen Diskussion dann gegeben, wenn der Staat mehr finanzielle Mittel in das Gesamtsystem investieren würde. Ott Karulin wagt jedoch vor dem Hintergrund seiner professionellen Beschäftigung mit dem Theater als Leiter der estnischen Theateragentur, als Forscher, Theaterkritiker und kulturpolitischer Akteur⁴⁴ die These, ob die dogmatische Aufbewahrung des von der Sowjetzeit geerbten kulturellen Systems nicht überdacht werden solle, damit das Neue mehr Lebensraum erhalten und seine erfrischende Kraft entfalten könne.⁴⁵ Bis jetzt hat sich daraus jedoch keine estnische „Kulturinfarkt“-Debatte⁴⁶ entwickelt.

⁴² Darstellung nach Saro 2010, 27. Wie in keinem anderen kulturellen Bereich in der estnischen Kulturlandschaft wird im Bereich der darstellenden Künste für regelmäßige und ausführliche statistische Erhebungen gesorgt. Dafür zeichnet die Estnische Theateragentur (Eesti Teatri Agentuur) zuständig. Die Statistiken sind zugänglich unter: <http://statistika.teater.ee/stat/main> [Zugriff am 30.11.2016].

⁴³ Saro 2010, 30. Sie weist darauf hin, dass die Unterhaltskosten der großen Häuser hoch seien, dass sie angesichts der neuen Situation teilweise überdimensioniert seien, denn in den Theaterstädten wie Rakvere, Viljandi oder Pärnu habe es kaum Bedarf mehr für die großen Säle gegeben. Einerseits hat es an der veränderten sozialdemographischen Situation im Land gelegen, in der auch die regionale Versorgung mit kulturellen Angeboten den Theatern nicht mehr vorgeschrieben war, andererseits bevorzugten die künstlerischen Teams der Theater mehr und mehr kleinere oder gar alternative auswärtige Spielstätten für ihre Projekte.

⁴⁴ S. mehr zu seiner Beteiligung an dem Prozess der Herausarbeitung der neuen kulturpolitischen Leitlinien im Kapitel II. 2.3.

⁴⁵ Ott Karulin in der TV-Sendung „Kahekõne“ im ETV, 16.01.14. Zugänglich über das Online-Archiv des Senders unter: <https://arhiiv.err.ee/vaata/kahekone-ott-karulin> [Zugriff am 01.12.2016].

⁴⁶ S. dazu die Kontroversen um die Veröffentlichung des Buches Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel, Stephan Opitz 2012: Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpo-

Gemäß den Begriffen „Zentrum“ und „Peripherie“, basierend auf der kulturtheoretischen Analyse von Juri Lotman⁴⁷, sowie der Feldtheorie von Pierre Bourdieu⁴⁸ haben einige estnische Autoren die Entwicklungen im Bereich der darstellenden Künste mit dem Verständnis analysiert, dass vor allem die neuen Initiativen für Innovationskraft sorgen sollten, damit die kanonisierte Tradition aufgebrochen und belebt werden kann.⁴⁹ Die Ausgangssituation der estnischen Theaterlandschaft nach dem politischen Umbruch Anfang der 1990er Jahre wird nach der Darstellung von Terje Meistersons Analyse der medialen Selbstreflektion der Kulturakteure in den 90er Jahren vor allem in der Gegenüberstellung zu anderen kulturellen Bereichen deutlich. Sie hebt eine aus der systemischen Kraft der großen Institutionen und Häuser ausgehende Trägheit hervor und beschreibt das anhaltende Staunen der Kritiker und Theaterakteure über die langsame künstlerische Entwicklung und mäßige Erneuerung auf diesem Feld.⁵⁰ Angesichts des Rückgangs der eingangs hoch gelobten Publikumszahlen der Theater von immerhin 50% innerhalb von fünf Jahren in der politischen Übergangszeit⁵¹ ist es nachvollziehbar, dass die betriebswirtschaftliche Situation zu keinen künstlerischen Risiken ermuntern haben konnte. Die Umsetzungen von klassischen Stoffen in traditioneller Theatermanier repräsentierten das Verständnis vom „guten Theater“.⁵² Die Repertoires bekamen zudem teilweise eine kommerzielle Note.⁵³ Den vielleicht ungewöhnlichsten Verweis zur Geldnot haben die Verantwortlichen des Theaters Vanemuine in Tartu bei der Spielzeiteröffnung im Jahr 1992 präsentiert, indem im Foyer Spielautomaten aufgestellt wurden.⁵⁴ Die Wirtschaftlichkeit der großen Theaterbetriebe mit ihrer hohen Anzahl von Beschäftigten hat zunehmend an Bedeutung gewonnen. So zeichnet sich der Theaterbereich durch Hervor-

litik, Kulturstaat, Kultursubvention. München. S. stellvertretend für die entfachte Diskussion: Von allem zu viel und überall das Gleiche? Positionen zum Kulturinfarkt. Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Beiheft 5, Juli 2012.

⁴⁷ Juri Lotman 1999: Semiosfäär. Tallinn.

⁴⁸ Pierre Bourdieu 1993: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge.

⁴⁹ S. Anneli Saro 2010, 26; Ott Karulin 2013, 11-37; T. Meisterson 2004.

⁵⁰ T. Meisterson 2004, 79-89. Vor allem im Vergleich zu den leidenschaftlichen Auseinandersetzungen zwischen den Generationen und den Erneuerern und Traditionalisten im Bereich der bildenden Kunst und der Literatur sei das generelle Bild im Theaterfeld traditionsfolgend. S. 83f. S. dazu auch die Analysen in dieser Arbeit bezüglich der Bereiche der Filmpolitik und der bildenden Kunst (Kapitel I. 1.2. und I.1.3.).

⁵¹ S. Saro 2010, 21, 30. Der niedrigste Stand der Zuschauerzahlen wurde in den Jahren 1990-1993 erreicht, doch bereits im Jahr 1998 wurde fast die Grenze von 1 Million Besuchern erreicht. Ebenda, 21.

⁵² T. Meisterson 2004, 82, 85.

⁵³ Ebenda, 80. S. auch Ott Karulins Analyse der Hintergründe für die Repertoireentscheidungen und der entsprechenden Rezeption im Fall des Theaters von Rakvere. Karulin 2013, 87-208.

⁵⁴ T. Meisterson 2004, 80. Es handelte sich hierbei nicht um eine künstlerische Aktion. (Von Lotto- und Kasinogeühren, sowie Alkoholsteuer wurde später auch das Budget der Kulturförderung Kulturkapital finanziert. S. dazu Kapitel II. 2.1 in dieser Arbeit). Anneli Saro weist darauf hin, dass entgegen einer verbreiteten Annahme einer stabilen und allumfassenden staatlichen Finanzierung der Theater in der Sowjetzeit, die staatlichen Zuwendungen laut Wirtschaftsstatistiken nur 40-60% der damaligen Finanzierung ausgemacht haben. Saro 2010, 17.

kommen von starken administrativen Führungsfiguren aus.⁵⁵ Bereits im Jahr 1991 haben sich die Theaterleiter in einem Interessensverband vereinigt. Neben der Vertretung der Interessen gegenüber dem Kulturministerium hat man sich gemeinsam mit unterschiedlichen betrieblichen Aspekten, sowie mit der Imageförderung der estnischen Theater in der Öffentlichkeit befasst. Wie der Verband selbst hervorhebt, hat er zudem Geschichte in der lokalen Sozialpolitik geschrieben, indem er mit dem Verband der estnischen Schauspieler den ersten Kollektivvertrag zwischen den Vertretern der Arbeitgeber und Arbeitnehmer nach der Wiedererlangung der staatlichen Unabhängigkeit abgeschlossen hat.⁵⁶ Arbeitsverträge waren eine der ersten Fragen, womit sich die Theaterleitungen beschäftigen mussten. Für die Dynamisierung der Ensemblezusammensetzungen wurde auf befristete Verträge gesetzt, was angesichts der arbeitsrechtlichen Organisation in der Sowjetzeit ein Novum war.⁵⁷ Das Estnische Schauspielhaus (Eesti Draamateater) in Tallinn hat beim Übergang zur Spielzeit 1992/1993 als erstes Theater zehn Schauspielern gekündigt.⁵⁸ Die Ensemblebestände der Theater wurden reduziert, es wurde zusätzlich auf frei arbeitende Schauspieler und Gäste aus anderen Ensembles zurückgegriffen. Anneli Saro hebt bezüglich dieser neuen Mobilität der Theaterakteure hervor, dass damit die Grenzen zwischen unterschiedlichen Theatertypen (Staatstheater, freie Initiativen, Repertoirebetriebe, Projekttheater, Vertreter der experimentellen und der konventionellen Ästhetik) immer mehr verwischt worden sind⁵⁹, was zur wachsenden Vielfalt auf der Theaterlandschaft und deren fachlicher Anerkennung beigetragen hat.

Während der 90er Jahre blieb die Rezeption der künstlerischen Produktion der estnischen Theater überwiegend bei lokalen Bezügen, es fehlte an internationalen Vergleichen. Die Theaterkritikerin Margot Visnap beklagt im Jahr 1999 angesichts des lebendigen internationalen Konzertprogramms in Estland die „jämmerliche“ Rückständigkeit des Theaterlebens, was ausländische Gastspiele betrifft⁶⁰. Seit 1996 wird in Tartu das Übersichtsfestival Eesti Teatri Festival DRAAMA mit besten Produktionen der estnischen Theater aus der jeweils letzten

⁵⁵ T. Meisterson 2004, 81.

⁵⁶ S. die Darstellung auf dem Internetauftritt der estnischen Theateragentur unter: http://www.teater.ee/teater_eestis/uudised/aid-2535/Eesti-Teatrijuhtide-Liit-tahistas-15.-sunnipaeva&art_year=2006&art_month=1 [Zugriff am 01.12.2016].

⁵⁷ Mögliche Musterverträge wurden sogar in den Fachmedien abgedruckt, was von einem umfassenden Lern- und Diskussionsbedarf zeugt. S. Märt Kubo 1993: Kultuuri võimalikkusest ... Esimene uue aja leping. „Külalislavastaja tüüptöövõtuleping“ (Raamleping). In: Teater. Muusika. Kino, Nr. 8, 1993.

⁵⁸ T. Meisterson 2004, 79. S. auch die Kommentare von Gert Raudsep zu seiner Motivation, sich angesichts der neuen Situation mit den Arbeitsverträgen im Verband der Schauspieler zu engagieren. Erni Kask 2014: Vastab Gert Raudsep (ein Interview). In: Teater. Muusika. Kino, Nr 3/2014. 5-22, 13f.

⁵⁹ Saro 2010, 31f.

⁶⁰ Margot Visnaps Jahresrückblick, zit. n. T. Meisterson 2004, 86. Visnap benutzt hier den Begriff „Fremdtheater“ (võõrteater). [Ursprüngliche Quelle: Margot Visnap 1999: Kolleegide tagasivaated. In: Sirp, 24.12.1999, 10].

Saison organisiert. Beim Festival wurde eine Fachjury mit einigen ausländischen Gästen etabliert. Gleich zum Beginn diente der angebliche Urteil eines „Moskauer Kritikers“ dem estnischen Fachjournalisten Andrus Laansalu dazu, seiner eigenen kritischen Bestandaufnahme mehr Gewicht zu verleihen, denn der Gast habe bestätigt, dass das Angebot überwiegend sehr traditionell, langweilig und inszenatorisch schlecht umgesetzt sei.⁶¹

Wie die Analyse der Reisestipendien der estnischen Kulturförderung Kulturkapital im Kapitel II. 2.1.2 in dieser Arbeit zeigt, hat der internationale Austausch im Theaterbereich kontinuierlich zugenommen. Es wurde viel Wert darauf gelegt, unterschiedlichen Akteuren des estnischen Theaterbetriebs individuelle und kollektive Bildungs- und Kulturreisen ins Ausland zu ermöglichen. Auch die Pflege von Netzwerkverbindungen wurde unterstützt, ebenso das Engagement von ausländischen Gästen, sowie die Organisationskosten von internationalen Festivals und Gastspiele im Ausland. Die konkreten Auswirkungen von dieser Mobilität, sowie einzelne Vorgänge des kulturellen Transfers sind bisher nicht untersucht worden. Bevor im nächsten Schritt hier ein Versuch zur Skizzierung der bewussten internationalen Positionierung der Tätigkeit des Theaters NO99 unternommen wird, sollen noch die Unterschiede der Ansätze der transnationalen Kommunikation der großen etablierten Theater und der Initiativen der freien Szene hervorgehoben werden.

Der gesellschaftliche Umbruch im Jahr 1991 hat im Kulturbereich – wie auch auf anderen gesellschaftlichen Tätigkeitsfeldern – viele praktische und fachliche Fragen aufgeworfen. Unterschiedliche Berichte über Austausch Erfahrungen mit ausländischen Kollegen und Verantwortlichen waren in diesem neuen Kontext von großem Interesse und wurden oft über Fachmedien verbreitet⁶². Aus einem Gespräch über die Erfahrungen von längeren Hospitationsreisen von Margus Allikmaa (Betriebsdirektor des Estnischen Schauspielhauses Eesti Draamateater, später Kulturminister und Intendant des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und Fernsehens) und Jaak Allik (Künstlerischer Leiter des Theaters „Ugala“ von Viljandi, später Kulturminister) an unterschiedlichen Theatern in den USA geht hervor, welche Fragen für die Hospitanten von Interesse gewesen sind. Im Bewusstsein von grundsätzlich unterschiedlichen Ausgangspositionen hinsichtlich der Rolle des Staates als kulturpolitischem Akteur hatten die Experten Fragen nach betriebswirtschaftlichen Aspekten der Theater gestellt. So etwa nach den vertraglichen Grundlagen der Beschäftigung von Schauspielern und Regisseuren, nach

⁶¹ Festivalkontroverse von Andrus Laansalu aus dem Jahr 1996, zit. n. T. Meisterson 2004, 85. [Ursprüngliche Quelle: Andrus Laansalu 1996: Paneb jala ette. In: Postimees, 07.10.1996, 17].

⁶² S. dazu Beispiele aus der Auflistung in der Einleitung, Anm. 32-39 in der Einleitung dieser Arbeit.

Produktionsbedingungen und Projektformaten, Spielzeitaufbau, Repertoire und Öffentlichkeitsarbeit. Oft werden Parallelen zum Theatersystem in Schweden gezogen, was mit seinen „sozialistischen Elementen“ als extremer Gegensatz zu den Bedingungen in Amerika eingeschätzt wird. Der estnische Weg sollte laut Meinungen der Berichtenden bezüglich der kulturpolitischen Beziehungen zum Staat einen Mittelweg einschlagen. Die Traditionen des Repertoirebetriebs mit festen Ensembles sollten jedoch beibehalten werden, denn vom künstlerischen Niveau her könne man den amerikanischen Kollegen Nachhilfe bieten.⁶³

Peeter Jalakas als Mitgründer des VAT Theaters, Initiator der Gruppe Ruto Killakund und schließlich des Von Krahle Theaters sieht aber ein Problem darin, dass der Betrieb eines Repertoiretheaters keinen Raum biete für talentierte Leute, die sich im Theater mit eigenen Ansichten anders positionieren möchten⁶⁴. Im Jahr 1992 wird ihm in einer Portraitgeschichte zugeschrieben, parallel zum Theatermachen auch die kreative Weiterbildung mindestens genauso hoch einzuordnen. Workshops, Seminare, Austausch mit ausländischen Gästen sei ein natürlicher Teil des autodidaktischen Vorgehens der Gruppe Ruto Killakund gewesen. Die Gruppe hatte bereits bis Frühjahr 1992 Gastspiele in Finnland, Schweden, Dänemark, Deutschland, Tschechien und Polen durchgeführt. Sie habe selbst das Publikum in ungewöhnlichen Spielorten gesucht und performative Auftritte auf der Straße, im Wald, am Strand, im Meer, im Fluss, im Schwimmbad, in einer Kirche, in einer Fabrik, in einem Schulgebäude, im KZ-Lager, auf einem Rockfestival und bei Kunstausstellung⁶⁵ angeboten. Als eine „Kulmination“ wird das internationale Theaterfestival „Baltoscandal“ bezeichnet, das bereits im Jahr 1990 in Pärnu organisiert wurde und sich mittlerweile fest in Rakvere etabliert hat⁶⁶. Das Festival war ursprünglich ein Ergebnis einer Workshopreihe mit ausländischen Beteiligten. Das Ziel war es, ein „anderes“, sogar „skandalös wirkendes“ Theater zu vermitteln, um für die eigenen künstlerischen Ansätze ein offeneres Publikum und entsprechende Künstler heran zu ziehen. Peeter Jalakas habe seinen eigenen künstlerischen Ansatz mithilfe dieses Festivalangebots verständlicher machen wollen.⁶⁷

⁶³ Jaak Allik, Margus Allikmaa 1993: Ameerika teater ja meie. Gesprächsrunde mit dem Chefredakteur Märt Kubo und der Theaterredakteurin Reet Neimar. In der Reihe: Kultuuri võimalikkusest... In: Teater. Muusika. Kino, 1993, Nr. 9, S. 33-43 und Nr. 10, 68-75.

⁶⁴ Peeter Jalakas im Interview mit Kristiina Garancis im Jahr 1997, zit. n. T. Meisterson 2004, 89. Ursprüngliche Quelle: Kristiina Garancis 1997: Peeter Jalakas otsib Püha Graali (Interview). In: Sirp, 12.09.1997, 12f.

⁶⁵ Später entdeckten auch andere Theater für sich alternative Spielorte. Vor allem für das in der zweiten Hälfte der 90er Jahre entdeckte Format des Sommertheaters ist es sehr verbreitet, nicht nur aus den eigenen gewohnten Spielorten herauszugehen, sondern auch außerhalb der Städte und größeren Siedlungen zu spielen.

⁶⁶ Margot Visnap 1992: Persona Grata. Peeter Jalakas. In: Teater. Muusika. Kino. Nr. 5, 1992, 93.

⁶⁷ Ott Karulin 2013, 142. Karulin berichtet auch über den kurzen Ausflug von Peeter Jalakas nach Rakvere, um als Theaterdirektor das dortige Theater aus einer schwierigen Lage herauszubringen. Sein Ziel sei es gewesen, an

Das VAT Theater als erste freie Gruppe formte sich selbst ein Publikum wenn es in den ersten Saisons ihrer Tätigkeit programmatisch bei den Kindern und Jugendlichen ansetzte. Von dort sei es ein „logischer Weg“ gewesen, sich im Rahmen des internationalen Netzwerkes ASSITEJ⁶⁸ über die eigenen Initiativen hinaus für die Entwicklung des Angebots im Rahmen von diesem Theatergenre national wie regional⁶⁹ zu engagieren⁷⁰. Internationale Festivals⁷¹ wurden auch in diesem Fall als ein gutes Forum für einen Dialog mit dem lokalen Publikum, für den fachlichen Austausch mit ausländischen Kollegen gesehen. Ausländische Kulturinstitute wie das Goethe-Institut, oder der Ministerrat der Nordischen Länder dienten hier als Kooperationspartner. Neben Gastspieleinladungen wurden unter anderem dadurch Engagements von ausländischen Regisseuren möglich⁷². Ebenso wurden einige szenische Lesungen organisiert, wofür mehrere fremdsprachige Theatertexte ins Estnische übersetzt wurden. Einige dieser Texte wurden auch auf der Bühne umgesetzt, wobei neben dem VAT Theater auch andere Theater sich von den neuen Bühnenstoffen inspirieren ließen.

In der Dokumentation der Tätigkeit des VAT Theaters anlässlich seines 20-jährigen Jubiläums spielt eine Übersicht der nationalen und internationalen Festivalbesuche und ausländischen Gastspiele nicht nur eine Rolle für die Vollständigkeit der geschichtlichen Dokumentation, sondern zeugt auch als imagefördernder Beleg von der Anerkennung der einzelnen künstlerischen Leistungen der Gruppe und von dem Umfang der transnationalen Beziehungen⁷³. Im Rahmen der Festveranstaltung „Teater | valik“ (Theater | Wahl) anlässlich des 25. Jubiläums des Verbandes der Darstellungsbetriebe (Eesti Etendusasutuste Liit) am 12. Januar 2016 wurde eine Gesprächsrunde zum Thema der Wahl zwischen der Freiberuflichkeit und

die Stelle einer „völlig durchgebrannten, toten staatlichen Einheit“ eine blühende Oase zu gründen, in der sich allmögliche nordeuropäische Avantgardisten sammeln könnten (S. 132). Der befürchtete „Kahlschlag“ blieb jedoch aus, Jalakas hat eingesehen, dass das Modell eines Repertoiretheaters beibehalten werden muss, wobei Wege für mehr Offenheit gesucht werden sollten. Auch die Erfahrungen und Ansätze des Von Krahls Theaters als eines Projekttheaters seien hierfür als Vorbild einsetzbar (S. 133f.). Jalakas konnte seine Ziele in Rakvere nicht erfüllen, unter anderem, weil sein Aufenthalt dort nur 2 Jahre währte (1994-1996. Die ganze Episode stellt Karulin auf den Seiten 131-145 dar).

⁶⁸ ASSITEJ - International Association of Theatre for Children and Young People. S. den Internetauftritt der Organisation unter <http://www.assitej-international.org/en/>.

⁶⁹ Die Initiativen betreffen häufig andere baltische und skandinavische Länder. S. die Kurzdarstellung unter: http://www.teater.ee/teater_eestis/teatriorganisatsioonid/ASSITEJ_Eesti_Keskus.theatre_id-50 [Zugriff am 05.12.2016].

⁷⁰ S. die eigene Dokumentation der Kurzgeschichte des VAT Theaters unter: <http://vatteater.ee/et/teater/10/ajalugu.html> [Zugriff am 05.12.2016], sowie Rait Avestik (Hrsg.) 2007: Isiklik teater. VAT Teater – 20 aastat. Tallinn. VAT Teater.

⁷¹ Im Zeitraum vom 1996 – 2005 fand das internationale Kinder- und Jugendtheaterfestival „Banaanikala“ statt. Seit 1996 organisiert die estnische Sektion von ASSITEJ das NB Festival.

⁷² Christian Römer aus Deutschland hat im VAT Theater mehrere Inszenierungen umgesetzt. Ebenso haben Markus Zohner aus der Schweiz und Bengt Andersson aus Schweden im VAT Theater gearbeitet.

⁷³ S. Rait Avestik (Hrsg.) 2007, 147-152.

einem festen Engagement auf der estnischen Theaterlandschaft organisiert. Bezüglich der Auftritte und der Arbeit im Ausland lieferten sich Kaja Kann als frei und interdisziplinär arbeitende darstellende Künstlerin und Hendrik Toompere als beim Estnischen Schauspielhaus (Eesti Draamatetaer) fest engagierter Regisseur einen zünftigen Schlagabtausch. Während Toompere im Allgemeinen die Sicherheiten seines Haustheaters lobte, musste er zugeben, dass er für Möglichkeiten von ausländischen Auftritten einen anderen Rahmen für seine künstlerische Tätigkeit auswählt, denn freie Gruppen und bestimmte Formate wie ein Monostück würden die Aussichten auf Festival- und Gastspieleinladungen erheblich vergrößern. Kaja Kann antwortete darauf, es bestünde hier ein grundsätzlicher Unterschied, denn aus der Sicht der „Darstellungskünstler“⁷⁴ sei der Auslandsbezug nicht einfach ein „netter“ Bonus, sondern eine essenzielle Voraussetzung für die Umsetzung der künstlerischen Konzepte, für die ein staatliches Theater keine Plattform bieten würde. Ausländische Kollegen seien damit wichtige Gleichgesinnte, mit denen nicht selten gemeinsame Werke entstehen.⁷⁵

Fast zeitgleich hat Henrik Kalmet mit seinem Stück „A Festival Piece – ein verzweifelter Versuch, eine Festivaleinladung zu ergattern“ (A Festival Piece – meeiehitlik katse pälvida festivalikutse) eine öffentliche Reflektion über die Mechanismen der Produktion von international erfolgreichen Formaten im Bereich der darstellenden Künste angestoßen. Als öffentlich gut bekanntes festes Ensemblemitglied des Stadttheaters von Tallinn (Tallinna Linnateater) und der erfolgreichen freien Comedy-Gruppe Raadioteater hat er sich auf ein für ihn neues Feld gewagt, wobei offen blieb, ob es sich hier tatsächlich um einen ernst gemeinten Versuch handelte. Das Ergebnis hat jedoch auf mehreren Ebenen gewirkt. Zum einen ist es tatsächlich ein Kommentar auf eine vermeintliche spezifische Gattung von sogenannten „Festivalstücken“, die – so die Ankündigung des künstlerischen Teams – für ein „außerordentliches Er-

⁷⁴ „Darstellungskünstler“ steht hier für den relativ neuen estnischen Begriff „etenduskunstnik“, mit dem die frei arbeitenden Vertreter der darstellenden Künste bezeichnet werden und womit das Verständnis vom traditionellen Theater erweitert wird. Hier werden unterschiedliche Formen wie zeitgenössischer Tanz, neuer Zirkus und Mischformen mit Performancekunst und Musik mit einbezogen. Dass dieser Begriff innerhalb der Szene auch für Einordnungsprobleme und Kontroversen sorgt, zeigt unter anderem die Polemik von Sveta Grigorjeva und Jürgen Rooste als aktuelle Residenzkünstler des Verbandes des unabhängigen Tanzes (Sõltumatu Tantsu Ühendus) vom 06.12.2016. Sveta Grigorjeva, Jürgen Rooste 2016: Arenguvaevaveed revisited. Zugänglich unter: <http://stl.ee/arenguvaevaveed-revisited/> [Zugriff am 07.12.2016]. Einen Erklärungsversuch zu den Begriffen „Zeitgenössisches Theater“ und „Darstellungskünste“ bietet auch die Sondersendung „Sokid ja skandaalid“ des Festivals „Baltoscandal“ auf ETV. Zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/teater/207921a0-4186-4a1f-ad01-a577de0d4260> [Zugriff am 08.12.2016].

⁷⁵ S. Diskussionsrunde „Valik põhikohaga teater vs vabakutselised“ mit Ardo Ran Varres, Kaja Kann, Hendrik Toompere und Priit Raud (Moderation) am 12.01.2016 im Rahmen der Festveranstaltung „Teater | valik“ anlässlich des 25. Jubiläums des Verbandes der estnischen Darstellungsbetriebe Eesti Etendusasutuste Liit/ EETEAL. Der Mitschnitt der Veranstaltung ist zugänglich unter: <http://kultuur.postimees.ee/3459695/millist-teatrit-eesti-vajab> [Zugriff am 05.12.2016]. Mehr persönliche Kommentare zu Kaja Kanns Existenz als Freie Künstlerin vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Regelungen auf dem Feld der darstellenden Künste in Estland: Tiit Tuumalu 2014: Kaja Kann – visa hingega vabakutseline (Interview). In: Postimees, 12.02.2014.

lebnis“ und/oder für ein „außerordentliches Missverständnis“ sorgen und bestimmte, dem konkreten Zweck des Erfolges auf dem internationalen „Festivalmarkt“ geschuldete Parameter aufweisen würden. Etwa eine kleine Besetzung, wenig Text (bis auf einige englischsprachige Ausrufe), Nacktheit, Vermeidung von dramatischer Linearität oder erkennbaren Handlungszusammenhängen, Ausdehnung von zeitlichen Abläufen, Verweigerung eines Entgegenkommens gegenüber dem Publikum, Auflösung der vierten Wand, Interaktion mit dem Publikum, Einsatz von unterschiedlichen Bild- und Klangmedien, unklare Genreeinordnungen. Der Kritiker Meelis Oidsalu stellt fest, dass die Inszenierung zu einem aufklärerischen Ereignis wurde, weil keine mögliche eingebaute Erwartungen so richtig erfüllt wurden und weil der Kanuti Gildi Saal als symbolhafter Veranstaltungsort des zeitgenössischen Tanzes in Estland dem Schauspieler Kalmet eine Gelegenheit bot, sich als Künstler in anderen Rahmen zu präsentieren, womit weitere Wirkungsgrundlagen entstehen konnten.⁷⁶

Obwohl Kalmet vor der Premiere in einem Interview mit der Kollegin Maike Lond Malmborg als Vertreterin der „Darstellungskünste“ beteuert hat, dass er das Genre nicht verspotten wollte⁷⁷, zeigte ein Publikumsgespräch, dass die Insider der Szene der darstellenden Künste auf den nicht eindeutigen Versuch des „Eindringlings“ pikiert reagiert haben⁷⁸. In dem Interview mit Lond Malmborg erklärt Kalmet seine Beobachtungen von vereinheitlichenden Formatzwängen von internationalen Festivals, ebenso von Schwierigkeiten, mit traditionellen sprach- und kulturraumgebundenen Theaterstücken seines Theaters internationales Publikum anzusprechen, aber auch von den unterschiedlichen Werkzeugkästen einer klassischen Schauspielerschule und der frei arbeitenden Künstler der „Darstellungskünste“⁷⁹. In einem weiteren Interview mit dem künstlerischen Leiter des Kanuti Gildi Saal, Priit Raud, formuliert er diesbezüglich als eine seiner Intentionen eine „Diplomreife in darstellenden Künsten“ zu erreichen⁸⁰. Er stellt im Gespräch mit Lond Malmborg fest, dass im Stadttheater die Theatermacher sich anbietend an ihr Publikum ketten, während das Publikum bei den „Darstellungskünsten“ vielmehr an den Willen des Künstlers gekettet sei.⁸¹

⁷⁶ Meelis Oidsalu 2016: Burleskne teekond eikuhugi. In: Sirp, 18.03.2016.

⁷⁷ Maike Lond Malmborg 2016: Festival ja festivalit(s)us. Interview mit Henrik Kalmet. Veröffentlicht am 22.02.2016 im Online-Magazin im Rahmen des Internetauftritts des Kanuti Gildi Saal: <https://saal.ee/et/magazine/4117> [Zugriff am 05.12.2016].

⁷⁸ Oidsalu 2016.

⁷⁹ Lond Malmborg 2016.

⁸⁰ Henrik Kalmet, Priit Raud 2016: Videointerview. Zugänglich unter: <https://vimeo.com/155494279> [Zugriff am 05.12.2016].

⁸¹ Lond Malmborg 2016.

Im April 2017 hat Henrik Kalmet die Tallinner Stadttheater nach einer öffentlichen Kritik an den künstlerischen Stillstand des Theaters unter der künstlerischen Leitung von Elmo Nüganen verlassen und veranlasste dadurch

Eine ähnliche Logik scheint Ott Karulin im Jahr 2010 verfolgt zu haben, wenn er in seiner damaligen Funktion als Leiter der Estnischen Theateragentur angesichts der guten Zuschauerstatistiken für die Theater eine Machtposition gegenüber dem Publikum einfordert. Die Theater sollten dem Publikum ruhig mehr Neues zumuten und sich selbst damit aus dem Dornröschenschlaf befreien. Als bestes Beispiel könne man dafür das Theater NO99 bringen, weil es dort im besten Sinne gelungen sei, die Ausdrucksformen der künstlerischen Peripherie in den Mainstream zu übersetzen.⁸²

1.1.2 Theater NO99: Europäischer Kult und Imperativ der Superlative

Das Theater NO99 wurde in Tallinn im Jahr 2005 durch eine Umwandlung des staatlich finanzierten Theaters Vanalinnastudio (Altstadtstudio) gegründet. Von Anfang an stellten die Verantwortlichen sich selbst und ihre unterschiedliche Adressaten unter einen Imperativ der Superlative. In ihrer eigenen Manier könnte man bei dem Vorgehen des jungen Teams auch von einer Diktatur der Kompromisslosigkeit sprechen, denn es ging hier um nichts weniger als um die Schaffung eines „idealen Theaters“.⁸³

Die Gründung des neuen Theaters sei durch ein Zusammenspiel von „verworrenen wirtschaftlichen und politischen Umständen“⁸⁴ möglich geworden. Tiit Ojasoo konnte im Kulturministerium mit seinen Plänen überzeugen, obwohl er damals nur 26 Jahre alt war. Seine enge Mitstreiterin und Partnerin wurde die Szenografin Ene-Liis Semper, die auch als Videokünstlerin

eine erneute Diskussion über den Zustand des Repertoiretheaters in Estland. S. Heili Sibrits 2017: Henrik Kalmet: Tallinna Linnateatri bränd on tugevam kui sisu (Interview). In: Postimees, 10.04.2017.

S. zur mehr Rezeption der Aktion „Festivaleinladung“ anhand folgender Beiträge: Annemari Parmakson 2016: Arvustus. Irooniline katse heita meelt. In: ERR Online, 28.02.2016. Zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/teater/arvustus/d4766b17-21c2-49a7-b78a-9335e2ace7fe/arvustus-irooniline-katse-heita-meelt> [Zugriff am 05.12.2016]; Piret Karro 2016: Meeleheitlik katse pälvida festivalikutse. Intervjuu Henrik Kalmeti ja Paul Piigiga. In: Määrileht, 08.03.2016. Zugänglich unter: <https://www.muurileht.ee/meeleheitlik-katse-palvida-festivalikutse-intervjuu-henrik-kalmeti-ja-paul-piigiga/> [Zugriff am 05.12.2016]; Henrik Kalmet: see on higi ja pisarate teater. Beitrag in der Sendung „Ringvaade“ im ETV, 22.02.2016, zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/teater/f56993de-d7a3-4437-a8fb-1bfa07423df7/henrik-kalmet-see-on-higi-ja-pisarate-teater> [Zugriff am 05.12.2016]; Madis Kalmet: ma ei ole kuskil näinud imelikumaid lavastusi kui festivalidel. Beitrag in der Sendung OP! Im ETV, 09.03.2016, zugänglich unter: <http://etv.err.ee/v/teater/70722662-db68-423c-bad7-8c4f3863990c/madis-kalmet-ma-ei-ole-kuskil-nainud-imelikumaid-lavastusi-kui-festivalidel> [Zugriff am 05.12.2016].

Das Phänomen einer „Festivalsprache“ und des Abziels auf Festivaleinladungen thematisiert Eva Liisa Sepp auch hinsichtlich der estnischen Animationsfilme: Eva Liisa Sepp 2016: Mis toimub eesti animatsioonis? Uued animafilmid festivalil „Animated Dreams“. In: Sirp, 25.11.2016.

⁸² Heili Sibrits 2010: Millist teatrit Eesti vajab? Interview mit Ott Karulin In: Postimees, 28.11.2010.

⁸³ Tiit Ojasoo 2006: Ettekanne Pärnu juhtimiskonverentsil. In: Teater NO99 raamat. (Ohne Seitenangaben). Ebenso Eero Epner, Laur Kaunissaare 2012: Vastab Tiit Ojasoo (Interview). In: Teater. Muusika. Kino Nr. 8-9, 2012, 5-19.

⁸⁴ Tiit Ojasoo 2009: Kuidas panna lava pöörlema? Auftritt im Rahmen von TEDxTallinn im November 2009. Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gn69rEsEjuM> [Zugriff am 05.12.2016].

bereits internationale Erfolge gefeiert hatte⁸⁵. Wichtige Mitglieder des Gründungsteams waren noch der Dramaturg und Kunsthistoriker Eero Epner, der Künstler Martin Pedanik und Indrek Saar, der als junger Schauspielschulabsolvent das Theater in Rakvere aus der Krise geführt hatte⁸⁶, später aus dem Theater NO99 als Mitglied der sozialdemokratischen Partei in die Politik wechselte und nach den Parlamentswahlen im Frühjahr 2015 Kulturminister wurde.

Vor der Umstellung hatte das Vanalinnastudio innerhalb von den drei letzten Jahren drei Mal eine „künstlerische und wirtschaftliche Pleite“ erlitten⁸⁷ und jetzt wurde auf die Initiative des Ministeriums mit einem neuen Team ein grundlegender Neuanfang als letzter Rettungsversuch geplant. Es wurden ein neuer Name und eine neue einheitliche gut wiedererkennbare korporative Identität⁸⁸ positioniert. Bei diesem Neuanfang gab es keinen Platz für die alten Ensemblemitglieder. Die erste Produktion⁸⁹ des neuen Theaters wurde als ein Manifest konzipiert, um die Tradition zum Vanalinnastudio klar abzuschneiden. Die Theaterwissenschaftlerin Luule Epner hat darin ein fegefeuerisches Ritual gesehen, womit das Alte zerstört und der Weg für das Neue bereitet werden sollte und dieses Neue musste von Anfang an ein unverwechselbares Gesicht aufweisen.⁹⁰ Tiit Ojasoo hat die damalige Motivationslage so beschrieben: „Die einzige Berechtigung für die Beendigung eines alten und traditionsreichen, aber künstlerisch ausgelaugten Theaters ist es, sich unübertrefflich hohe Ansprüche zu stellen und diese dann zu übertreffen“.⁹¹

Ojasoos Ausgangspunkt war die Kritik an die Rückständigkeit des estnischen Theaters im Vergleich zu den Fortschritten in anderen Kulturbereichen wie zeitgenössische Musik, Kunst oder Architektur, die mit großen Schritten den Abstand zum Theater vergrößert hätten. Laut allgemeinem Verständnis sei Theater zu einem schlichten Unterhaltungsmedium geworden, ohne ein gesellschaftliches Mitspracherecht. Die Gesellschaftsrelevanz des Theaters sollte zurückgewonnen werden und dazu gehöre auch ein Publikum, das nicht nur zur Belustigung

⁸⁵ Unter anderem hat sie Estland im Jahr 2001 bei der Biennale in Venedig vertreten.

⁸⁶ S. dazu mehr Karulin 2013.

⁸⁷ Ojasoo 2009. Kuidas panna...

⁸⁸ Daher wird der Künstler Martin Pedanik als wichtiges Mitglied des Gründungsteams hervorgehoben. Die neue Stilistik sei nicht nur eine ästhetische Frage der visuellen Erscheinung gewesen, sondern Teil der „Ideologie“, die betont, dass hier Absage zum visuellen Müll erteilt wird, damit die Schlichtheit und das Einfangen des einmaligen Moments zum Vordergrund dringen können. S. Tiit Ojasoo im Interview mit seinen Kollegen Eero Epner und Laur Kaunissaare: Epner/ Kaunissaare 2012: Vastab Tiit Ojasoo (Interview), 5.

⁸⁹ NO99. Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki. Premiere am 19.02.2005.

⁹⁰ Luule Epner 2006: Vahel on tunne... Katkend ettekandest „Pretence and presence: thematization of acting in stage productions by Tiit Ojasoo (Krakow, 19.11.2005). In: Teater NO99 raamat. (Ohne Seitenangaben). S. ebenso Luule Epner 2012: Saateks. In: Teater NO99 ajakiri, 2012 (Ohne Seitenangaben).

⁹¹ Ojasoo 2006. Ettekanne Pärnu...

bedient werden möchte. Daher sollte die Mittelmäßigkeit zu einem Feind geklärt werden, es sollten Risiken eingegangen werden, ungeachtet der Auflagen der Selbstfinanzierung. Auch den Angehörigen des Theaters sollte daher viel zugemutet werden, um zu sehen, wer kompromisslos durchhält und auf wen man in der Zukunft zählen kann.⁹² Hierarchien sollten möglichst flach gehalten werden und jeder sollte sich als Teil des Ganzen fühlen und einbringen. Ojasoo erzählte bei einem öffentlichen Auftritt eine für sein Theaterverständnis sinnbildliche Geschichte über den Einsatz der technischen Abteilung, um in dem Black Box Saal des Theaters für eine Produktion unter Zeitdruck ohne entsprechende technische teure Speziallösungen eine provisorische Drehbühne zum Funktionieren zu bringen, obwohl es anfangs eigentlich als eine Schnapsidee und eine unmögliche Aufgabe eingestuft worden war.⁹³

Zur Kompromisslosigkeit des programmatischen Ansatzes gehörte auch der Standpunkt, dass keine Produktion im Spielplan den Charakter eines Lückenfüllers einnehmen dürfe. Das Arbeitsprinzip des Theaters wurde daher auf das Bewusstsein der Kostbarkeit der Zeit und jeder einzelnen Produktion aufgebaut, indem vom Anfang an definiert wurde, dass das Theater nur (namensgebende) 99 Produktionen herausbringt und die Zeit dabei mit jedem Bühnenwerk rückwärts abgezählt wird. In der Selbstdarstellung des Theaters heißt es diesbezüglich: „In diesem unfehlbaren Verschwinden verbirgt sich das Wesen des Theaters als einer vom Charakter her verschwindenden und vergänglichen Kunstform. Theater wird nicht aufbewahrt, es wird nicht vorsichtig auf ein feuchtigkeitsresistentes Museumsregal gelegt. Theater ist ein Risiko. Im Theater NO99 wird jede Produktion mit dem Gefühl gemacht, als ob es die letzte wäre.“⁹⁴ Mittlerweile sind bereits weniger als 40 Produktionen als künstlerische Möglichkeiten geblieben und die Feierlichkeit jeder einzelnen Produktion wird immer deutlicher. Angesichts des großen Publikumserfolges national wie international dürfte sich bald auch eine gewisse Verlustwahrnehmung in die Rezeption einschleichen.⁹⁵

⁹² Ebenda.

⁹³ Ojasoo 2009. Kuidas panna... Ene-Liis Semper hat in einem veröffentlichten Briefwechsel bezüglich ihrer Gastengagements auch die technischen Mitarbeiter in den Theatern in Deutschland (Thalia Theater in Hamburg und Kammerspiele in München) gelobt: Ene-Liis Semper 2014: Kirjad 2007-2014. In: Teater NO99 ajakiri, 2014 (Ohne Seitenangaben).

⁹⁴ Theater NO99. Meist. Internetpräsentation des Theaters. Zugänglich unter: <http://no99.ee/meist> [Zugriff am 05.12.2016]. Zu diesem Mechanismus gehören auch Verweise auf ausländische Kritiken anlässlich von Gastspielen, sowie selbst gebetene und veröffentlichte Kommentare von ausländischen Fachleuten wie Jeroen Versteete, einem Dramaturgen der Ruhrtriennale (mit dem gewichtgebenden Kommentar: „Das ist eine brutale Triennale!“): Jeroen Versteete "Köntsast" <http://no99.ee/blogi/article> [Zugriff am 05.12.2016] und Stefanie Carp, der Programmkuratorin der Wiener Festwochen im Programmheft für März und April 2010, elektronisch abrufbar unter: https://issuu.com/teaterno99/docs/no99_kavavoldik_m_rts_aprill_2010_141cdced193b56 [Zugriff am 05.12.2016].

⁹⁵ S. dazu bspw. den Auftritt des Dramaturgen Eero Epner und des Schauspielers Gert Raudsep beim estnischen Frühstücksfernsehen „Terevisioon“ im ETV anlässlich der Eröffnung der neuen Spielzeit 2016/2017. „Terevisi-

Der Orientierungshorizont für die Superlative der eigenen künstlerischen Ansprüche und deren öffentliche Kommunikation beschränkte sich beim Theater NO99 von Anfang an nicht auf die estnische Theaterlandschaft und lokales Publikum. Die sich selbst gestellte Betrachtungsperspektive war erklärtermaßen vielmehr der Berliner Fernsehturm.⁹⁶ Die Frage dahinter war: sind unsere Produktionen auch von dieser Distanz betrachtet relevant und kräftig genug? Die Bestätigung aus dem Ausland, wo sie mittlerweile als „Kult-Gruppe“⁹⁷ gehandelt werden – durch Gastspiele „von London bis Wien und von Paris bis Moskau“ – sei einerseits zu einem wichtigen Teil der Identität des Theaters geworden und habe andererseits Motivation verliehen, den „Kraftakt des Versuchs“, in einem nach Stabilität verlangendem System des Repertoiretheaters die steife Institutionalisierung zu vermeiden und durch Anwendung von mehreren Verfahrensmodellen künstlerische wie strukturelle Flexibilität zu bewahren, weiter durchzuhalten. Dass „sehr theatererfahrene Kuratoren, Regisseure und Kritiker über den ganzen Kontinent hinweg sagen, NO99 sei in diesem Moment eine der besten Theatergruppen in ganz Europa“⁹⁸, scheint eine genugtuende Belohnung zu sein.

In der Eigendarstellung vermischen sich die Referenzen des ausländischen Lobes mit Verweisen auf das selbst hervorgehobene Besondere, wie etwa die Position der Schauspieler als aktive Koautoren im vielfältigen künstlerischen Prozess:

„Hier vereinigt sich alles, was zum zeitgenössischen europäischen Theater gehört, doch im Zentrum stehen die Schauspieler. Über die Jahre haben Theatergourmets in ganz Europa nach Worten gesucht, um zu beschreiben, wie unser Ensemble zusammenspielt, zusammen arbeitet, zusammen auf der Bühne wirkt: im heimischen Saal, auf Gastspielen, in Estland und in Deutschland, Frankreich, Russland, in der Schweiz und in Finnland. Sie haben diese Worte auch gefunden, doch mehr als die Worte spricht das Strahlen in den Augen der Beschreibenden“.⁹⁹

Der internationale Erfolg hat mittlerweile auch die lokale Rezeption beeinflusst, wie die Besprechung des Stückes „NO43 Kõnts“ (Der Abschaum) zeigt. Tiit Ojasoo hat das Niveau der Kritiker der estnischen Tageszeitungen kritisiert und beklagt, dass man für eine „adäquate

oon“, ETV, 11.10.2016. Der Beitrag ist abrufbar unter: <http://kultuur.err.ee/v/teater/0c22882c-9ddf-4f91-94d7-fe15ef9b11f2/teater-no99-raagib-uest-hooajast> [Zugriff am 05.12.2016].

⁹⁶ Tiit Ojasoo im Interview. Epner/ Kaunissaare 2012, 6.

⁹⁷ S. z. B. die Programmankündigung des Festivals „Theaterformen“, bei dem das Theater NO99 mit dem von dem litauischen Regisseur Vladislavs Nastavševs inszeniertem Stück „NO49 Tõde, mida ma olen igatse nud“ (Die Wahrheit, nach der ich mich geseht habe, Premiere in Tallinn am 13.09.2014) am 03. u. 04.07.2015 aufgetreten sind. Zugänglich unter: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2015/de/programm/die-wahrheit-nach-der-ich-mich-geseht-habe [Zugriff am 05.12.2016].

⁹⁸ Tiit Ojasoo im Gespräch mit den Kollegen Epner und Kaunissaare. Epner/ Kaunissaare 2012, 6.

⁹⁹ Theater NO99. Meist. Internetpräsentation des Theaters. Zugänglich unter: <http://no99.ee/meist> [Zugriff am 05.12.2016].

Besprechung“ erst mal die ausländischen Stimmen abwarten müsse und dass in Estland sich die Tendenz merkbar mache, dass niemand zu stark aus der Reihe tanzen und nicht zu hoch klettern soll. Mit folgender emotionaler Reaktion offenbart er seine Empfindlichkeit gegenüber einigen Kritikerstimmen:

„Schau, mit dieser Inszenierung gibt es das „Problem“, dass es Kunst ist. Und wenn du Kunst rezensieren möchtest, musst du eigentlich selbst Künstler sein. Als Kritiker musst du ausreichend gebildet sein, eine ausreichend entfaltete Seele haben, ausreichend mutig sein, um mal etwas zuzugeben und nicht immer zu benennen. Mit den Einordnungen gut – schlecht, hat gefallen – hat nicht gefallen kann man eigentlich nichts anfangen. (...) Weist du, ich bin alt genug und arrogant genug und berühmt genug und ich habe ausreichend Arbeit, um so auf das alles zu zeigen. (Ojasoo erhebt den Mittelfinger). Ich habe die Nase voll von solchen Kritikern, deren (...) [Meinung sich nicht über ein beliebiges Geschwätz erhebt]. (...) Ich erhoffe mir von der estnischen Kritik so recht Garnichts“.¹⁰⁰

Bei der Kritikerin Helena Tamm wird aus dem ausländischen Erfolg des Theaters NO99 ein zum besonders respektvollen Umgang mahnendes Argument:

„Das NO99 ist unser Vorzeigekollektiv in der Theaterwelt, so wie die Estnische Philharmonie in der Musik. Das bedeutet (...), dass wir deren Schöpfung nicht unbedacht runterspülen dürfen. Nein, das heißt nicht, dass wir die heilige Kuh nicht kritisieren könnten. Halt eben begründet, genauso inhaltsstark wie diese Schöpfung selbst und auf eine Art, die eine Grundlage zur Diskussion bieten würde“.¹⁰¹

Über einen Mangel an positivem Feedback konnte sich das Theater NO99 seit Anfang an nicht beklagen. Unmittelbar nach der Gründung weisen Jaak Allik und Reet Neimar – beide etablierte und renommierte Theaterspezialisten – auf die auffällige Tendenz hin, dass das neue Theater als Bonus schon vor eigentlichen künstlerischen Ergebnissen im Voraus eine

¹⁰⁰ Raul Ranne 2015: Tiit Ojasoo: muidugi, me võime vahelduseks teha ka pisut lõbusamat värki. In: Eesti Päevaleht, 31.10.2015. Ojasoo reagiert hier hauptsächlich auf die Kritik von Peeter Sauter auf ERR Online: Peeter Sauter 2015: Arvustus Meie olemegi see kõnts. In: ERR Online, 21.10.2015. Zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/teater/c5da4684-ddf2-4a9f-81c5-41fcb62dbf7c/arvustus-meie-olemegi-see-konts> [Zugriff am 08.12.2016]. Sauters Gegenreaktion: „Das Tandem Ojasoo-Semper hat herrliche und gewaltige Sachen gemacht und wir alle lieben sie. Jetzt drängt sich jedoch ein Gefühl auf, dass irgendwelche Wellen über den Kopf des hochgeachteten Tiit Ojasoo zusammen schlagen“. Peeter Sauter 2015: Lahmides lahmimise vastu ehk mõned pisikesed kommentaarid Tiit Ojasoo EPL intervjuule. In: ERR Online, 03.11.2015. Zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/teater/5dc83ae5-6267-47cf-a637-169da66426f0/lahmides-lahmimise-vastu-ehk-moned-pisikesed-kommentaariid-tiit-ojasoo-epl-intervjuule> [Zugriff am 08.12.2016].

Die Verantwortlichen des Theaters NO99 haben bereits in der frühen Phase nach der Gründung des Theaters eine kritisch-ironische Haltung zum Niveau der Kritikkunst gezeigt, indem sie einen Lückentext als eine Vorlage für Rezensionen veröffentlicht haben. S. Teater NO99 raamat 2006: Arvustus. (Ohne Seitenangaben).

¹⁰¹ Helena Tamm 2015: Kolm põhjust, miks „Kõntsa“ vaja on. In: Kultuur.info blogi, 10.11.2015. Zugänglich unter: <http://kultuur.info/blogi/blog/helena-tamm-kolm-pohjust-miks-kontsa-vaja-on/> [Zugriff am 08.12.2016]. S. dazu die Parallele mit dem in der Einleitung dargestellten Fall von dem Stück „Tabamata ime“ von Friedebert Tuglas und dessen Thematisierung der Ambivalenz des ausländischen Erfolges in der lokalen Rezeption. S. Einleitung.

bedingungslose Zuneigung vieler Kritiker genießen konnte. Für den Geschmack von Allik hatte dieser „Lobeschor“ schon „nomenklatorische“ Züge¹⁰², während Neimar sich besorgt zeigte, dass den Beteiligten vor dem Hintergrund so einer „a priori Unterstützung“ der Sinn für Selbstkritik abhanden kommen könnte¹⁰³. Beide weisen auch darauf hin, dass es eigentlich keinen Bedarf nach einem neuen Theater dieser Form in der estnischen Theaterlandschaft gegeben hätte. Nun hätten junge kraftvolle und wagemutige Künstler den Schutz eines „staatlich beförderten Gewächshauses“¹⁰⁴ und mit einer gewissen Skepsis könne man abwarten, ob die bravurösen Ankündigungen eingelöst werden könnten.¹⁰⁵

Beide erwähnten Kritikerstimmen entstanden nicht auf deren eigene Initiative, sondern auf eine konkrete Bitte des Theaters NO99 und wurden in einem im Jahr 2006 veröffentlichten Buch abgedruckt. Dieses Buch war ein frühes Zeichen für das bis heute gültige Charakteristikum, dass das Erscheinungsbild, sowie künstlerische und thematische Orientierungs- und Bewertungskontexte von dem Theater gegenüber der Öffentlichkeit systematisch und sorgfältig gelenkt werden. Hierzu zählt nicht nur die seit Anfang an durchlaufend konstante Ästhetik der Kommunikation, der an sich schon ein Kunstanspruch zugesprochen wurde¹⁰⁶, sondern auch die Schaffung von eigenen Kommunikationsplattformen durch zum Teil unregelmäßige Veröffentlichungen in Form von hauseigenen – aber größtenteils aus externen Mitteln finanzierten – Zeitungen, Zeitschriften und bisher zwei Büchern. Dazu gehören auch die bislang sieben Ausgaben der Zeitung „Tsoon“ (Zone), die gemeinsam mit dem Kanuti Gildi Saal, dem Von Krahle Theater und bei den ersten Ausgaben auch dem NYJD Ensemble als Flaggschiff der Aktivitäten auf dem Feld der neuen Musik getragen wird und wo der Titel symbolhaft für die gegenseitige Unterstützung der progressiven Kräfte in der Mischzone der zeitgenössischen Künste steht.¹⁰⁷

Diese Veröffentlichungen dienen zur Vermittlung von künstlerischen, theoretischen und geschichtlichen Verortungen, sowie zur Dokumentation der Ideen, der Ästhetik und der Rezeption. Teilweise sind die publizierten Inhalte auch ungewohnt persönlich, wenn es um bestimmte Hintergründe, Unsicherheiten und Verzweiflung, private Briefwechsel, oder Eischät-

¹⁰² Jaak Allik 2006: Vastused NO99 küsimustele. In: Teater NO99 raamat. (Ohne Seitenangaben).

¹⁰³ Reet Neimar 2006: Pilt kaugelt vaadatuna. In: Teater NO99 raamat. (Ohne Seitenangaben).

¹⁰⁴ Allik 2006.

¹⁰⁵ Ebenda und Neimar 2006.

¹⁰⁶ S. z. B. Ene-Liis Semper 2014: Kirjad 2007-2014. In dem im Jahr 2006 veröffentlichten Buch steht das Manual zum neuen „Trademark“ prominent auf den ersten Seiten. S. Teater NO99 raamat: Manuaal. (Ohne Seitenangaben).

¹⁰⁷ Die Dokumentation der Veröffentlichungen, sowie deren elektronische Versionen sind zugänglich über den Internetauftritt des Theaters NO99: <http://no99.ee/trukised> [Zugriff am 08.12.2016].

zungen unter Freunden und Kollegen geht, die ursprünglich nicht an die Öffentlichkeit gerichtet gewesen sind. Ebenso geht es immer wieder um Kulturpolitik, sowie um das Theaterhandwerk, um die Stellung und Aufgaben dieser Kunstform in Estland und darüber hinaus. Auch die Entwicklungen und Selbstwahrnehmungen im Bereich des zeitgenössischen Tanzes werden thematisiert. Es werden zudem immer wieder theaterbezogene Stimmen von Künstlern, Schriftstellern und Kollegen aus befreundeten Institutionen vermittelt. Gewürdigt werden bestimmte ausländische Kollegen, wie Kristian Smeds, Alvis Hermanis, Sebastian Nübling, Christoph Schlingensief, Julia Lochte und Johan Simons, polnische Kollegen aus dem Nowy Teatr, György Szabó, Ben Vautier, Piero Manzoni, Romeo Castelluci. Auch Schauspieler wie Samuel Finzi, Sophie Rois, Benny Claessens, Wiebke Puls, Volker Sprengler, aber auch Robert de Niro und Al Pacino.

Im Tsoon Nr. 2 heißt es: „Fahrt alle nach Berlin!“, denn dort sei der Treffpunkt von Menschen und Ideen.¹⁰⁸ Eero Epner vermittelt dazu passend in einem Zeitungsartikel, Ene-Liis Semper und Tiit Ojasoo würden besonders gerne Deutschland besuchen, weil es dort das aus ihrer Sicht intensivste und kraftvollste Theater geben würde.¹⁰⁹ In der ersten Buchveröffentlichung des Theaters aus dem Jahr 2006 werden zwischen anderen Texten die zur internen Nutzung erstellten Wochenübersichten aus dem Theaterleben in Deutschland, Österreich, der Schweiz und England gestreut¹¹⁰ – so werden der internationale Ansatz und Anspruch auch dem Publikum vermittelt. Regelmäßig werden interne Briefwechsel mit Analysen und Einschätzungen der Mitglieder des künstlerischen Beirats abgedruckt.¹¹¹ Aber auch Fragmente aus Mails, die Ene-Liis Semper in der Periode von 2007-2014 an Eero Epner geschickt hat, wobei sehr vertrauliche persönliche Emotionslagen zwischen unterschiedlichen nationalen und internationalen beruflichen Verpflichtungen und der Familie, den Selbstzweifeln, Ehrgeiz, Jubel und enormem Zeitdruck offenbart werden.¹¹²

¹⁰⁸ S. Erki Laur 2007: Eestis võimul thatcheristid ja populistid. Milles küsimus? Kolime Berliini! In: Tsoon Nr. 2, 2007. (Ohne Seitenangaben).

¹⁰⁹ Eero Epner 2006: Aeg NO99 peenhääldestada (Interview mit Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper). In Eesti Päevaleht, 01.04.2006.

¹¹⁰ Nädala ülevaade. Saksamaa; Nädala ülevaade. Austria. Šveits; Nädala ülevaade. Inglismaa. In: Teater NO99 Raamat, 2006. (Ohne Seitenangaben).

¹¹¹ S. Kulturzeitung Tsoon, Nr. 1-7 (2007-2016); Teater NO99 ajakiri, Nr. 1-5 (2007-2014), Teater NO99 ajaleht, 2005, 2006, 2008. Teater NO99 Raamat, 2006. Alle Druckmaterialien sind elektronisch abrufbar unter: <http://no99.ee/trukised> [Zugriff am 09.12.2016]. S. auch die Unterteilung „Gedanken“ beim Internetauftritt des Theaters NO99, u. a. die Kommentare von Eero Epner zum „postdramatischen Theater“: Eero Epner 2015: Mõni ääremärkus postdramaatilise teatri kohta. In: Online-Präsenz des Theaters NO99, zugänglich unter: <http://no99.ee/tekstid/motteid/moni-aaremarkus-postdramaatilise-teatri-kohta> [Zugriff am 09.12.2016].

¹¹² Ene-Liis Semper 2014: Kirjad 2007-2014.

Auch wenn üblich Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper im Zentrum der öffentlichen Strahlkraft des Erfolges des Theaters NO99 stehen, verbirgt sich dahinter als wichtige intellektuelle Inspirationsquelle auch der Dramaturg Eero Epner als ein „unsichtbarer Formulierer“¹¹³, der im Jahr 2013 einen entsprechenden Theaterpreis mit der Begründung verliehen bekam, er sei der „Generator, Sinngeber, Formulierer der Ideen des Theaters NO99 und Schöpfer von dessen Image“.¹¹⁴ Der Schriftsteller Aare Pilv, Mitglied des künstlerischen Beirats des Theaters beschreibt Epner als einen „leidenschaftlichen Denker“, der die künstlerischen Aktivitäten für die Außenstehenden übersetzt und so die Rezeption mitgestaltet.¹¹⁵ Darüber hinaus werden in einem kleinen Portrait anlässlich des Preises die Kontakte der ausländischen Theater- und Kunstakteure, die „den größten Teil des Adressbuchs seines Handys“ ausmachen würden als eine Art Währung hervorgehoben.¹¹⁶

Öffentlichkeitsarbeit und Marketing sind gewiss in den meisten professionell arbeitenden Theatern längst ein natürlicher Teil der Arbeit. Im Fall vom Theater NO99 fällt allerdings auf, dass die Gestaltung des Erscheinungsbildes sich häufig auf eine von Superlativen getragene Feierlichkeit stützt, so dass es auch ein Teil der Rezeption geworden ist. Bereits im Jahr 2006 stellen Semper und Ojasoo in einem von Eero Epner geführten Interview fest, dass mittlerweile zu viel Pathos rund um das Theater aufgekommen sei, weswegen es schwierig wäre, konkrete Ziele für die Zukunft zu definieren. Außerdem würden solche festen Ziele auch den – in anderen Kontexten bereits als kompromisslos manifestierten – Schwung des jungen Theaters bremsen¹¹⁷. Jaak Allik weist auf eine Einschätzung des Theatermakers Ivar Põllu¹¹⁸, dass in Estland die Vermarktungsarbeit der neuen Inszenierungen zu einem bedeutenderen und sichtbarerem künstlerischen Akt geworden seien, als das Kunstwerk selbst und fügt hinzu, dass diese Mechanismen im Fall von den Zuständigen beim NO99 gut beherrscht würden:

„Anfangs erscheinen irgendwelche Manifeste oder manifest-artige Interviews mit den Regisseuren. Nach der Premiere folgt unverzüglich ein begeistertes Kreischen von bestimmten Kritikern, bei dem als ein obligatorisches Element fast immer drin steht, dass es sich um ein neues Theater des 21. Jahrhunderts handelt und dass es jenseits der

¹¹³ Heili Sibrits 2013: Teatriuinnad: Eero Epner – nähtamatu sõnastaja. In: Postimees, 28.03.2013.

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Ebenda. S. auch das Argument von Matthias Lilienthal, Chris Dercon sei eine gute Besetzung als Nachfolger für die Intendanz der Berliner Volksbühne nach Frank Castorf, da er über ein umfangreiches Telefonbuch und viele Kontakte verfüge und mit seinem Hintergrund der bildenden Kunst mit einem anderen Blickwinkel ansetzen könne. Matthias Lilienthal 2015: Der eigentliche Event-Schuppen ist das Berliner Ensemble (Interview). In: Deutschlandradio Kultur, am 16.04.2015. Zugänglich unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/matthias-lilienthal-der-eigentliche-event-schuppen-ist-das.1013.de.html?dram:article_id=317304 [Zugriff am 09.12.2016].

¹¹⁷ Eero Epner 2006 (Interview mit Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper).

¹¹⁸ Ivar Põllu hat im Jahr 2008 das Theater Tartu Uus Teater gegründet, das er bis zum Jahr 2015 geleitet hat.

gerade zu besprechenden Inszenierung in Estland nichts Sehenswertes gäbe. Darauf folgen essayistische (...) Beschwörungen von klugen und ehrenwerten Schreibern, bei deren Entstehen ein gescheites Lenken des Dramaturgen des Theaters zu sehen ist. Wenn du mit so einer Voreinstellung schließlich das Stück erlebst, musst du zugeben, dass ein Berg eine Maus geboren hat“.¹¹⁹

Ähnlich äußert sich auch Margit Tõnson in ihrer Kritik zur Inszenierung NO92 „Stalker“ (Premiere 06.04.2006) von dem deutschen Regisseur Sebastian Hartmann: „Lesen Sie nicht die fähig-tüchtigen PR-Artikel des NO Theaters, die irreführend sind und die Erwartungen in solche Höhen erheben, dass der Fall von dort weh tut“.¹²⁰ Hartmann wurde als erster ausländischer Regisseur zu einer Zeit eingeladen, da er mit einem handfesten Theaterskandal im deutschsprachigen Raum besondere Aufmerksamkeit erregt hatte.¹²¹ Tiit Ojasoo zeigt sich ehrfürchtig: „Wir glauben bis heute nicht, dass ein Mann von so einem Kaliber zugesagt hat, bei uns zu arbeiten. (...) Doch für ein Theater, besonders für ein estnisches Theater ist die Einladung eines ausländischen Regisseurs lebenswichtig. Desto mehr, als dass Hartmann alles andere als so ein Theater repräsentiert, an das wir oder unser Publikum gewöhnt sind“.¹²² Die Zusage habe Hartmann auf das erste Telefongespräch gegeben, ungeachtet des Umstandes, dass ihm von der Berliner Volksbühne für denselben Zeitraum ein Inszenierungsangebot vorgelegen haben soll.¹²³ Dabei war dieses Haus eine der Ikonen für die Verantwortlichen des Theaters NO99.¹²⁴

Der Schauspieler Gert Raudsep antwortet auf die Frage, ob derartige stilistische Überhöhungen¹²⁵ dem Theater wirklich inhaltlich und fachlich wichtig seien, oder „bloß banale Marke-

¹¹⁹ Allik 2006. Teater NO99 Raamat. (Ohne Seitenangaben).

¹²⁰ Margit Tõnson 2006: Tähtis on teelolemine, mitte päralejõudmine. In: Eesti Ekspress, 18.04.2006.

¹²¹ Während der Premiere von „Das große Massakerspiel oder Triumph des Todes“ von Eugène Ionesco am Schauspiel Frankfurt entriss der Schauspieler Thomas Lawinky dem Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier seinen Notizblock aus der Hand, woraufhin der Kritiker unter Beschimpfungen seitens des Schauspielers die Vorstellung verlassen hat. Der Magazin „Der Spiegel“ spricht in diesem Zusammenhang von einem „Kulturkampf“ und betitelt: Anna Reimann 2006: Theater-Eklat. Schauspieler greift „FAZ“-Kritiker an – gefeuert. In: Spiegel Online, 17.02.2006. Zugänglich unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-eklat-schauspieler-greift-faz-kritiker-an-gefeuert-a-401541.html> [Zugriff am 09.12.2016].

¹²² Eero Epner 2006 (Interview mit Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper).

¹²³ S. Ebenda.

¹²⁴ Aus einem Gespräch von Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper geht hervor, dass bei der konzeptionellen Positionierung des neuen Theaters die unterschiedlichen möglichen Polen eben an den beiden angeblichen Modellbeispielen Volksbühne und Deutsches Theater Berlin abgewogen worden sind. Deutsches Theater stünde für einen Haufen von sehr guten Inszenierungen, Volksbühne hingegen gehe von einem Grundsatzprogramm aus und würde daher gelegentlich auch künstlerisches Misslingen in Kauf nehmen. Von der Idee her sei die Volksbühne den beiden näher, aus dem Standpunkt der Kostbarkeit der Zeit her möchte man aber, dass jedes Projekt künstlerisch großartig gelingen würde. Tiit Ojasoo, Ene-Liis Semper 2010: Vestlus. In: Teater NO99 ajakiri, 2010. (Ohne Seitenangaben).

¹²⁵ Es geht immer um auf irgendeine Art von wichtigsten oder einmaligen Stoffen, Regisseuren, Künstler. S. z. B. die mediale Darstellung des Bühnenbildners Peter Schubert, der für Sebastian Hartmanns Inszenierung „Stalker“ die Bühne etworfen hat: Eero Epner 2005: Kõik, mis teen, see kaob (Interview mit dem Künstler Peter

tingzwecke“ erfüllen, dass beide Motivationselemente nicht zu leugnen seien, dass der primäre Entstehungsgrund dieser überhöhten Imagepflege jedoch darin liege, dass bei der Gründung des Theaters als ein radikaler Neuanfang der Druck, sich zu beweisen, als enorm groß empfunden worden sei.¹²⁶ Aus seiner Sicht hätte man diesen Stil bereits etwas früher korrigieren können¹²⁷, doch da dieses Auftreten schnell vom nationalen Publikumserfolg, von internationaler Festivalnachfrage und ausländischen Engagements der Regisseure und Schauspieler bestätigt wurde, können nun die eigenen Superlative mit denen der externen Experten belegt werden.

Das Theater NO99 postuliert über sich selbst, es sei ein Theater, „aber auch noch viel mehr“, sein künstlerisches Programm sei geprägt durch „das Messen des Alltags nach dem Maßstab einer poetischen Energie und Kühnheit“.¹²⁸ Tiit Ojasoo erklärt dazu:

„Als wir mal mit diesem Theater angefangen haben, haben wir versprochen, soziales Theater zu machen. Ohne uns selbst ganz im Klaren darüber zu sein, was es eigentlich an sich hat. Dann kam das Wissen, dass das soziale Theater wahrscheinlich politisches Theater ist“.¹²⁹

Der erste große Publikumserfolg gelang dem Theater mit der Inszenierung NO93 „Nafta!“ (Öl, Premiere am 11.02.2006), ein „dokumentarisches Kabarett“ mit Revueelementen über das Ende des Äras des Erdöls.¹³⁰ Hier waren die Autoren und Künstler zum ersten Mal mit dem Vorwurf konfrontiert, moralisierend auf Probleme hinzuweisen, jedoch keine Lösungen

Schubert). In: Sirp, 09.12.2005. Stichwörter sind hier „einer der wichtigsten“, „Frank Castorf“, „Volksbühne“, „Wiener Burgtheater“, „Professor an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee“. Auch das Projekt des Strohtheaters im Rahmen des Projektes Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas war „das größte Projekt“ unter den speziellen Ereignissen der Kulturhauptstadt. Die Einladung zum Hauptprogramm des Theaterfestivals in Avignon im Jahr 2015 gebührte dem NO Theater als dem ersten estnischen Theater, wobei dankbar die Einordnung der Kritikerin Madli Pesti aufgenommen wurde, diese Einladung sei gleich zu setzen mit einer Nominierung eines Filmes für die Oscars oder Globen Globes: Heili Sibrits 2015: Avignoni põhiprogrammi valimine on võrreldav Kuldglobuse nominatsiooniga (Madli Pesti). In: Postimees, 12.01.2015. Die Prager Quadriennale sei wiederum die „weltgrößte Ausstellung“ der Szenografiekünstler und das Projekt des NO Theaters hat im Jahr 2015 den Hauptpreis gewonnen. Usw.

¹²⁶ Kask 2014 (Interview mit Gert Raudsep), 11. Das Theater „Vanalinnastudio“, das mit der Gründung des NO99 verschwand, wurde als ein Lebenswerk der Theaterlegende Eino Baskin gesehen. Nun hätten blutjunge wilde Theatermacher ihn angeblich vertrieben und sein Erbe zerstört. Auch Jaak Allik weist diesbezüglich auf eine „schwere morale Last“ für die Verantwortlichen des NO99 hin. S. Allik 2006. Vastused.

¹²⁷ S. Kask 2014 (Interview mit Gert Raudsep), 11.

¹²⁸ Theater NO99. Meist. Internetpräsentation des Theaters. Zugänglich unter: <http://no99.ee/meist> [Zugriff am 05.12.2016].

¹²⁹ Ranne 2015 (Interview mit Tiit Ojasoo). S. auch Madli Pestis Analyse in ihrer Doktorarbeit zu den Aspekten des politischen Theaters in den Werken von NO99 von dem Hintergrund der estnischen und internationalen Entwicklungen im Bereich des politischen Theaters: Madli Pesti 2016: Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris. Tartu.

¹³⁰ S. dazu die Besprechung des Gastspiels am Schauspielhaus Hamburg im August 2007: Stefanie Waszerka 2007: Nafta! vom NO99 aus Tallinn bei der Reihe Projektion Europa. In: nachtkritik.de, 31.08.2008, zugänglich unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=394:nafta-vom-no99-aus-tallinn-bei-der-reihe-projektion-europa-&catid=56&Itemid=100190 [Zugriff am 10.12.2016].

anzubieten.¹³¹ Der erste große internationale Erfolg war das Stück NO88, „ГЭП ehk Garjatshije Estonskije Parni“ (Heiße estnische Männer, Premiere am 16.05.2007), in dem die Frage nach dem Erhalt einer vom Aussterben bedrohten Nation mit einer skurril-absurden Idee einer Gruppe von jungen Männern beantwortet werden soll. Dabei entfaltet sich eine furiose, tragikomische Abhandlung über national-konservative Werte.¹³² Ein kulturpolitisches und gleichzeitig kulturgeschichtlich-interdisziplinäres Statement war die Inszenierung NO83 „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ (Wie man dem Tote Hasen Bilder erklärt, Premiere am 10.03.2009). Eine zentrale Figur war hier die damalige estnische Kulturministerin Laine Jänes (der Nachname bedeutet übersetzt Hase), die durch die wiedererkennbaren Floskeln aus dem realen Leben zu einer tragikomischen, aber längst nicht unsympathischen Figur zwischen Künstlern und ihrem politischen Amt wird und trotzdem mit Würde allerlei erniedrigende Situationen über sich ergehen lassen muss.¹³³ Dementsprechend elektrisiert war die Rezeption in Estland.

Diesen Produktionen erfolgte mit NO75 „Ühtne Eesti“ (Einiges Estland, am 07.05.2010) eine geschickt inszenierte umfangreiche öffentliche Aktion, bei der die Mechanismen der Demokratie, der politischen Manipulation und des Populismus, sowie die Verantwortung der Zivilgesellschaft und jedes einzelnen Bürgers mit einer nachhaltigen Wirkung vor Augen geführt wurden. Das phänomenale Gelingen des entlarvenden Projektes um eine Generalversammlung einer imaginären (oder doch real neu zu gründenden) Partei „Einiges Estland“ hat die Erwartungen der Beteiligten übertroffen. Zu dem Planungsteam gehörte der beratende Kommunikationsexperte Daniel Vaarik, der im Nachhinein einige Mechanismen der Manipulationskonstruktion erläutert hat:

„Das beginnende Ereignis war in jeder Hinsicht ungeheuerlich groß. Erstens war es Estlands größtes Theaterprojekt, längste Vorstellung, die mehr als 44 Tage gedauert hat und wovon Sakus Großhalle nur der letzte Akt war. Nach einer wochenlangen Medienkampagne waren Menschen busseweise aus ganz Estland angereist. Zweitens war es eine politische Unternehmung, von denen in dieser Art nur wenige

¹³¹ S. z. B. Tiit Ojassoos Reflektion in der Radiosendung „Raadio Öölikool“: Tiit Ojasoo 2013: Öölikool. Pealisülesanne. In: Vikerraadio, am 12.01.2013, zugänglich unter: http://www.ylikool.ee/et/13/tiit_ojasoo [Zugriff am 10.12.2016].

¹³² S. dazu die Besprechung auf nachtkritik.de: Daniel Di Falco 2008: Zeugen mit Tunnamüts. In: nachtkritik.de, 27.04.2008, zugänglich unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1300%3Ahem-oder-heisse-estnische-maenner-no99-aus-talinn-bei-qauawirlebenq-&catid=88&Itemid=1 [Zugriff am 10.12.2016].

¹³³ S. dazu die Besprechung auf nachtkritik.de: Stefan Bläske 2010: Mensch, ist das alles komplex hier! In: nachtkritik.de, 12.06.2010, zugänglich unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4465:wie-man-dem-toten-hasen-die-bilder-erklart-das-estnische-teater-no99-begeistert-mit-energie-und-kunstvollem-theater-uebers-kunstmachen&catid=38&Itemid=40 [Zugriff am 10.12.2016].

auf der ganzen Welt gemacht worden sind. (...)

Die Idee von Tiit und Ene-Liis war gefährlich nah zu dieser Grenze, die eine große Idee von einer unrealisierbaren Idee unterscheidet. Die estnische Politik und die Medien durch ein derartig spektakuläres Projekt zu beeinflussen, dass man das unmöglich ignorieren kann. Aus der neuen Inszenierung sollten ein politischer Wecker und eine Kritik werden, die nicht irgendwo zwischen Wetterbericht und Auslandsnachrichten verfangen bleibt, wohin der Fluch der Ins-Glas-Scheiße¹³⁴ die Kulturtexte verbannt hatte. (...)

Die Plattform der Partei sollte äußerst populistisch werden und einem einigermaßen vernünftigen Menschen blöd und ironisch vorkommen. Wie naiv wir waren! Als wir zur Planung der Medientätigkeit kamen, sahen wir auf erstem Blick unlösbare Probleme auf uns zukommen. Wie sollten wir von den Kulturseiten auf die sexy Titelseiten durchbrechen? Und wenn wir tatsächlich durchkämen, wie sollten wir dann glaubhaft wirken neben Politiker, die jahrelang Demagogie geübt haben? (...)

Bis zum Schluss sollte der Eindruck bestehen bleiben, dass eine neue politische Kraft etabliert wird und gleichzeitig soll auch der Eindruck bestehen bleiben, dass es sich um Theater handelt“.¹³⁵

Dem Theater war es gelungen, während der Vorbereitung ununterbrochen im Zentrum des öffentlichen Interesses zu stehen und Vieles – mit bewusst gesteuerten Aktionen – im Unklaren, und immer wieder neue Vermutungen über die Möglichkeit der tatsächlichen Gründung einer neuen Partei aufkommen zu lassen. Journalisten und Politiker haben vorab Kommentare darüber abgegeben, wer mit welchen Ambitionen noch hinter dem Projekt stehen könnte. Die politische Stimmung war so aufgeheizt, dass die politische Aktivierung von zivilgesellschaftlichen Bewegungen möglich schien.¹³⁶ Tiit Ojasoo hat im Nachhinein erläutert, dass es zweierlei Deutungen zu der gesellschaftlichen Bedeutung dieser Aktion gegeben habe. Einerseits könnte man vermuten, dass die Akteure der Zivilgesellschaft hier tatsächlich zu politischen Handlungen ermutigt und aktiviert wurden, andererseits habe die Inszenierung aber bereits selbst als ein Ventil funktioniert und für die Unzufriedenen eine Fläche zum Abreagieren geboten. Viele seien aber auch richtig enttäuscht gewesen, dass es sich letztendlich doch „nur“ um Theater handelte, denn trotz überdrehtem Populismus und sichtbar gewordenen Manipulationstechniken schien der Personenkreis, den man mit dem Projekt entfernt verbunden vermutet hat, für einige für eine Verbesserung der politischen Kultur geeignet.¹³⁷

¹³⁴ S. dazu Kapitel I. 1.3 in dieser Arbeit zu Entwicklungen im Bereich der bildenden Künste in Estland.

¹³⁵ Daniel Vaarik 2010: Süüdistan. In: Teater NO99 ajakiri, 2012 (Ohne Seitenangaben).

¹³⁶ Vgl. hierzu ebens. Kapitel II. 2.3 in dieser Arbeit.

¹³⁷ S. Tiit Ojasoo in der Radiosendung „Raadio Öölikool“: Tiit Ojasoo 2013: Öölikool. S. ebenso das Interview mit Tiit Ojasoo: Kaarel Kressa 2011: Tiit Ojasoo: mida igatseb tänapäeva eestlane?. In: Eesti Päevaleht, 22.03.2011. (Ojasoo reflektiert hier nochmal die Reaktionen auf die Inszenierung „Einiges Estland“ und kommentiert das nächste große politische Projekt NO72 „The Rise and Fall of Estonia“ (Premiere am 23.03.2011). Eero Epner erläutert in einem weiteren Interview die Grundsätze und Mechanismen der politisch-gesellschaftlichen Theaterarbeiten vom NO99 vor dem Hintergrund des nächsten neuen Megaprojekts, dem Musical NO46 „Savisaar“ (Premiere am 06.02.2015. Edgar Savisaar war zu dieser Zeit der sehr umstrittene

Künstlerisch gipfelte diese Geschichte darin, dass das Theater NO99 im Jahr 2015 daraus eine englischsprachige Version für die Prager Quadriennale der Szenografiekunst modifiziert und dort den Hauptpreis gewonnen hat. Nicht nur im Hinblick auf die laute Werbetrommel für die estnischen Erfolge im Bereich Kreativwirtschaft¹³⁸ bestand die ironische Zuspitzung darin, dass das Theater ihr Knowhow als internationales Franchising-Paket zur politischen Machtübernahme angeboten hat. Für die Vermittlung von unterschiedlichen Polittechnologien und Medienmanipulationen wurden die mittlerweile legendären Videos der Wahlschule vom „Einiges Estland“ auf Englisch neu aufgelegt.¹³⁹ Der Dokumentarfilm „Ash and Money“ über die Aktion NO75 und deren Hintergründe wurde europaweit auf vielen Theaterfestivals gezeigt.¹⁴⁰ Als selbstbewusster europäischer Trendsetter bestätigt das Auftreten des NO Theaters hiermit das in dieser Arbeit immer wieder aufkommende Muster vom internationalen Vorbildanspruch der estnischen kulturellen oder kulturpolitischen Akteure.

So bleibt auch das internationale Kooperationsprojekt NO69 „Three Kingdoms“ (Premiere in Tallinn am 17.09.2011, in München am 15.10.2011, in London im Mai 2012) vom Theater NO99 mit den Münchner Kammerspielen und Lyric Hammersmith Theatre in London¹⁴¹ nicht „nur“ ein „manisch großes Projekt hinsichtlich des ganzen europäischen Theaterbildes“¹⁴², ein

Bürgermeister von Tallinn. S. dazu auch das Kapitel III zum Projekt Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas), das unmittelbar vor den Parlamentswahlen im Frühjahr 2015 für viel Furore gesorgt hat. Holger Roonemaa 2015: Intervjuu Eero Epneriga. In: Eesti Päevaleht, 13.01.2015.

In der estnischen Presse sind mit Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten des NO99 Parallelen zu folgenden politischen Prozessen gezogen worden: Im September 2014 wurde eine neue Partei – Vabaerakond – gegründet und sie schaffte es auch, im Jahr 2015 ins Parlament einzuziehen. Der ehemalige Ombudsmann Allar Jõks, dem man bereits seit länger politische Ambitionen unterstellt hatte und der im Rahmen der Aktion „Ühtne Eesti“ eine Rede gehalten hat, kandidierte im Jahr 2016 als unabhängiger Kandidat bei der Präsidentschaftswahl und schaffte es als zweiter Kandidat in die letzte Wahlrunde der berufenen Wahlmänner.

Hinweise auf die durch politische Aktion des NO Theaters offen gelegte politotechnologische Mechanismen sind mittlerweile Teil der politischen Analyse in Estland geworden. So haben bspw. Analytiker der Radiosendung „Olukorrad riigis“ im Zusammenhang der anstehenden Wahl des Vorsitzenden der Reformpartei (Reformierakond) auf die Wahlschule vom NO Theater hingewiesen (Ahto Lobjakas, Andrus Karnau in der Sendung „Olukorrad riigis“, R2, am 11.12.2016). Im selben Kontext haben auch die Analytiker der Radiosendung „Samost ja Rumm“ auf die Aktion NO 75 als „Generalversammlung vom NO“ (NO suurkogu) hingewiesen (Anvar Samost und Hannes Rumm in der Sendung „Samost ja Rumm“, Vikerraadio, am 11.12.2016, ähnlich auch am 26.03.2017).

Beim Internetauftritt des Theaters werden vielfältige wissenschaftliche Studien zu der Aktion NO 75 angekündigt. S. unter <http://no99.ee/lavastused/no75-uhne-eesti-suurkogu> [Zugriff am 10.12.2016].

¹³⁸ S. dazu Kapitel II. 2.2 in dieser Arbeit.

¹³⁹ Die Videos sind im Internet abrufbar unter: <http://www.eestieest.ee/eesti-eest/meedia> [Zugriff am 10.12.2016].

¹⁴⁰ S. dazu die Informationen und das Video über den Internetauftritt des Theaters NO99:

<http://no99.ee/productions/no55-ash-and-money> [Zugriff am 10.12.2016].

¹⁴¹ Der Text wurde von dem englischen Dramatiker Simon Stephens extra für diese Produktion geschrieben, die Regie führte Sebastian Nübling aus Deutschland, das Bühnenbild hat Ene-Liis Semper geschaffen. Das Projekt war ein Teil des Kulturprogramms des Projektes Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas.

¹⁴² Tiit Ojasoo im Interview mit Kaarel Kressa 2011.

Projekt mit „verschärftem Kultverdacht“¹⁴³, sondern es wird in seiner Bedeutung und durch die anschließende Mobilität einiger beteiligten NO-Schauspieler¹⁴⁴ laut Eero Epner zum Hilfsmittel für die Rettung der Pluralität des politischen Europas. Es rüttelt zudem an der allgemein beklagten Inflexibilität der großen Repertoiretheater und Theaterinstitutionen in Europa, deren eigentlich einzigartige Produktionsbedingungen für die Prinzipien der künstlerischen und gesellschaftlichen Vielfalt fruchtbar gemacht werden könnten.¹⁴⁵

¹⁴³ Sven Ricklefs 2011: „Three Kingdoms“ an den Münchner Kammerspielen. In: Deutschlandradio, 16.10.2011, der Beitrag ist zugänglich unter: http://www.deutschlandfunk.de/three-kingdoms-an-den-muenchner-kammerspielen.691.de.html?dram:article_id=56170 [Zugriff am 10.12.2016].

¹⁴⁴ Risto Kübar wurde im Anschluss zu dem Projekt „Three Kingdoms“ für weitere Engagements an den Münchner Kammerspielen eingeladen, Sergo Vares wurde Mitglied in einem vorübergehendem festen Ensemble von Lyric Hammersmith Theatre in London, wo seine Rolle angesichts des Einbringens einer anderen Einstellung zur Probenarbeit „pädagogisch“ gewesen sei. S. Eero Epner 2014: „Eesmärk on päästa Euroopa“. In: Teater. Muusika. Kino, Nr. 2, 2014. Epner erwähnt auch ausländische Engagements von Juhan Ulfsak, der ursprünglich in die Reihen des Von Krahls Theaters gehört, aber auch in mehreren Projekten des NO Theaters mitgespielt hat. S. auch Eero Epner 2015: Kontekst ja tema näitleja. Kuidas Risto Kübara kohmiste keel, väljaväanatud keha ja tumm skulpturaalsus suhestusid konteksti ehk Müncheniga? In: Sirp, 24.07.2015.

¹⁴⁵ S. Ebenda. Epner bezieht sich hier auf ein Zitat des damaligen Intendaten der Münchner Kammerspiele Johan Simons, der in einem Interview als Ziel seines Theaters „die Rettung Europas“ definierte. Epner setzt in seiner Abhandlung auch eine bewusste Grenze zwischen einem Streben nach mehr Internationalität aus wirtschaftlichen Interessen der „Theaterindustrie“ und aus ernst gemeinten künstlerischen Interessen.

1.2 Film in Estland: Positionskämpfe in der Hierarchie der estnischen Kulturpolitik

Im Zentrum dieses Kapitels stehen die Hintergründe und Folgen der besonderen Position des Filmbereichs in der estnischen Kulturpolitik und Gesellschaft nach der Wiedererlangung der nationalen Unabhängigkeit. Anders als bei anderen Kunstbereichen konnten die filmbezogenen Akteure nach dem gesellschaftlichen Umbruch kaum auf Kontinuität aufbauen. Als 1996 kein einziger estnischer abendfüllender Spielfilm in die Kinos kam, war ein Tiefpunkt erreicht. So lässt sich die Gründung des internationalen Filmfestivals Tallinner Black Nights Film Festival (im Folgenden PÖFF¹⁴⁶) ein Jahr später als eine Art Selbsthilfe betrachten. In seiner rasanten erfolgreichen Entwicklung stellte das Festival als Akteur zwischen den nationalen, regionalen und globalen Wirklichkeiten und Ansprüchen des Filmgewerbes Herausforderungen sowohl an sich selbst, als auch an das systeminterne und -externe Umfeld. An einigen Beispielen werden die Positionierungsstrategien und -dynamiken des PÖFF, sowie seine Interaktionen mit unterschiedlichen lokalen und transnationalen Akteuren thematisiert. Der besondere Charakter des Films zwischen Kunst und einer internationalisierten Industrie, sowie die Auslotung der Balance zwischen diesen Merkmalen spielt dabei eine vordergründige Rolle.

1.2.1 Estnischer Film – der „ewige Einzelgänger“?

Im Jahr 2012 wurde aufwendig das 100-jährige Jubiläum des estnischen Films gefeiert. Dass der estnische Film auf eine so lange Geschichte zurückblicken kann, war für das heimische Publikum überwiegend neu, genauso wie die filmische Entwicklung in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen.¹⁴⁷ Das Jubiläumsjahr war gleichzeitig ein offizielles Themenjahr für den estnischen Film und bot somit mehrfach Anlass, den Filmbereich ins Zentrum des öffentlichen Interesses zu rücken. Dies nicht nur aus der Perspektive der Vergangenheit, die filmhistorisch und -theoretisch umfangreicher aufgearbeitet werden sollte, sondern auch im Hinblick auf die Gegenwart und Zukunftschancen.

Das fehlende Bewusstsein über die Anfänge und die frühe Entwicklung des estnischen Films deutet auf eine geringere Bedeutung des Filmes innerhalb der Hierarchien der Nationalkultur hin. Für die Herausbildung eines Bewusstseins für die Bedeutung und Rolle der nationalen Kultur im Prozess des nationalen Erwachens in der ersten Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts hatten vor allem die Sprache und Literatur eine zentrale Gewichtung. Auch unter der

¹⁴⁶ PÖFF ist eine Abkürzung aus dem estnischen Namen des Festivals: Tallinna Pimedate Ööde Filmifestival

¹⁴⁷ s. Tiina Lokk in der Kultursendung „Jüri Üdi Klubi“ vom 30.04.2012 auf ETV2.

Sowjetunion waren die Helden der kulturellen Opposition Literaten und Publizisten, die nicht nur für die Abwehr gegen einen drohenden kulturellen Identitätsverlust seit den sechziger Jahren gesorgt hatten, sondern auch zu den Protagonisten der „singenden Revolution“ gehörten.¹⁴⁸

Noch 20 Jahre nach dem gesellschaftspolitischen Wechsel äußerte sich Kaarel Tarand, der damalige Chefredakteur der estnischen Kulturwochenzeitung *Sirp* in einem Radiointerview, dass er sich die estnische Kultur durchaus ohne die estnische Filmkunst vorstellen könnte, ohne etwas grundlegend zu vermissen.¹⁴⁹ Die filmischen Spitzenwerke seien zudem ohnehin Umsetzungen von wichtigen nationalen literarischen Stoffen¹⁵⁰. Man könnte also in Anlehnung auf Tarand argumentieren, dass der Film als Kunstform noch zu jung ist, um als konstitutiver Teil der estnischen Nationalkultur anerkannt zu werden.¹⁵¹ Die intellektuellen Ideengeber für nationale und kulturelle Souveränitätsansprüche im 19. Jahrhundert haben tatsächlich kein Wort über Film als eine technisch basierte, erst später aufkommende künstlerische Innovation und als psychologisch wirkungsvolles Bildmedium verloren. Der Sonderstatus des Filmbereichs in Estland aus kulturpolitischen Entwicklungen der ersten Unabhängigkeitsperiode der zwanziger und dreißiger Jahre und der anschließenden Sowjetzeit. Institutionell wurde der Filmbereich in der Sowjetzeit aus Moskau koordiniert und finanziert. Er hatte dadurch eine bereits in den sechziger Jahren beklagte Sonderposition, nicht in das kulturelle Leben des Landes integriert zu sein.¹⁵² Hier musste nach der politischen Wende erst mal in einen neuen Verteilungskampf eingestiegen werden, um von der Politik und der Öffentlichkeit wahrgenommen und überhaupt zu einem Gegenstand der nationalen Kulturpolitik zu werden.¹⁵³

Der neue Anfang kam einem Kahlschlag gleich. Er war gezeichnet durch den Verfall der alten Produktionseinheiten, der technischen Ausstattung und des Distributionssystems. Undurchsichtige Immobiliengeschäfte gaben Anlass zu verbittertem Streit. Für die Gewährleistung der

¹⁴⁸ S. dazu auch die Erläuterungen in der Einleitung dieser Arbeit.

¹⁴⁹ Kaarel Tarand im Gespräch mit Jan Kaus in der Kultursendung „Kultuurikaja“, im Vikerraadio am 24.03.2012. Tarand liefert einige Monate später eine kontextuelle Relativierung seiner Aussagen, indem er zwar nach wie vor bei seinen Thesen und Begründungen bleibt, aber hinzufügt, dass diese auf eine wohl ausdrückliche Bitte des Redakteurs um provokative Aussagen zum estnischen Film entstanden seien. Kaarel Tarand 2012: *Eesti filmi suveräänsusest*. In: *Kinoleht La Strada* Nr. 20, 26. Juni 2012.

¹⁵⁰ Tarand 2012. *Eesti filmi suveräänsusest*...

¹⁵¹ Vgl. Ebenda.

¹⁵² Lennart Meri 1968: *Suur Üksiklane*, in: *Presidendikõned*, Tartu 1996 (Ersterscheinung des Artikels: 09.02.1968).

¹⁵³ Terje Meisterson stellt beim Vergleich der Entwicklungen der verschiedenen Kunstbereiche in den neunziger Jahren fest, dass während z. B. auf den Feldern der bildenden Kunst und der Literatur neben Umstellungsschwierigkeiten und anfänglichen Existenzkämpfen schnell ästhetisch-theoretische, oft generationenbasierte Positionierungsauseinandersetzungen aufkamen, der Filmbereich die ganze Dekade hauptsächlich um Finanzierung und Wahrnehmung gekämpft hat. T. Meisterson 2004.

professionellen Nachhaltigkeit musste eine nationale Filmbildung erst aufgebaut werden. Das Netzwerk der Kinos ist schnell und gewaltig geschrumpft. Laut Angaben der Estnischen Filmförderungsanstalt (EFS) gab es im Jahr 1991 in Estland 617 Kinos mit ebenso vielen Leinwänden, in 1996 nur noch 197, in 2001 lediglich 69 Kinos mit 81 Leinwänden und eine Dekade später, in 2011, 49 Kinos mit 74 Leinwänden.¹⁵⁴ Die Kino-, aber auch die Fernsehprogramme wurden schnell dominiert von amerikanischen Mainstream-Produktionen.¹⁵⁵ Dieser Umstand versetzte die nationalen Werke künstlerisch-ästhetisch für das Publikum und unter wirtschaftlichen Aspekten für die politischen Kreise in eine verzerrte Vergleichssituation.

Da das US-amerikanische Hollywoodsystem glänzend zu funktionieren schien, gab es auf der politischen Ebene anfänglich optimistische Annahmen, der nationale Film könne ohne staatliche Subventionen auskommen. Die Akteure der estnischen Filmbranche sahen jedoch noch Jahre später Anlass zur Abwehr dieser Argumentation und bringen gegenteilige Beispiele, dass sogar die großen Filmnationen in Europa nicht ohne staatliche Subventionen auskommen (wollen).¹⁵⁶ Die Vorstellung, eine Filmproduktion ausschließlich auf Basis des Markterfolgs realisieren zu können, sei in einem vergleichsweise winzigen estnischen Markt geradezu absurd. Angesichts der kleinen Bevölkerungszahl und niedriger Kaufkraft sei Estland „verdammt für die Kulturindustrie“, was in der Diskussion zu minderwertigkeitsgetriebenen Äußerungen bewegt, sich „nach Geisteskraft gemessen“ mit anderen Nationen auf Augenhöhe zu positionieren.¹⁵⁷

Hinzu kam eine besondere Beziehung des lokalen Publikums zum estnischen Film, die in unterschiedlichen Besprechungen und Kontexten bis heute immer wieder Erwähnung findet. Es ist die Rede von kollektivem Scham und wiederholten Enttäuschungen, von Befremden, von einem Kuriositätenstatus, oder einer fehlenden Wahrnehmung und einem Desinteresse.¹⁵⁸ Wenn in den letzten zehn Jahren durchschnittlich zwei bis vier lange Spielfilme produziert

¹⁵⁴ S. Strategiedokument „Eesti filmi arengusuunad 2012-2020“, 12, zugänglich unter: http://filmi.ee/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/EF_arengusuunad_2012-2020.pdf [Zugriff am 17.01.2017] mit Verweis auf EFS, jetzt Eesti Filmi Instituut.

¹⁵⁵ Erstaunlich schnell, bereits 1992, kam es zu einem estnischen Gesetz zum Schutz des geistigen Eigentums. Es war die erste kulturpolitische Gesetzgebung im wieder freien Estland.

¹⁵⁶ S. z. B. T. Meisterson 2004, 92; Tiina Lokk 2004: Eesti kultuuri Suur Üksiklane – Kaua veel?. In: Postimees, 07.04.2004, 14; Ilmar Raag 2012: Gesamtkunstwerk. In: Akadeemia, 2012, Nr. 9, 1555-1565, 1557, 1563.

¹⁵⁷ Ilmar Raag 1997: Kas siis selle maa kino ei võigi laulutules... In: Postimees, 30.05.1997, 16, zit. n. T. Meisterson 2004, 98.

¹⁵⁸ S. z. B. Andres Maimik 2001: Hargnevat teede aed. Eesti filmi arenguid 90ndatel. In: Vikerkaar, 2001, Nr. 2-3, 97-112; Tiina Lokk 2004; Ilmar Raag 2012; Timo Diener 2012: Eesti filmi publikuotsingud. In: Kinoleht La Strada Nr. 20, 26.06.2012; Strategiedokument „Eesti filmi arengusuunad 2012-2020“.

wurden,¹⁵⁹ sind die Erwartungen an jedes einzelne Werk entsprechend hoch. Diesbezüglich wird oft Ilmar Raags¹⁶⁰ vielfach geäußertes Rezept für Erfolg herangezogen: da nur jeder zehnte Spielfilm statistisch gesehen die Chance hätte, die Produktionskosten einzuspielen und/oder ein herausragendes Kunstwerk zu werden, müssten einfach deutlich mehr Filme produziert werden.

„Kein einziger postsozialistischer Staat hat sein Vertriebs- und Filmproduktionssystem dermaßen gründlich verfallen lassen wie wir“¹⁶¹, beklagte die Filmkritikerin und PÖFF-Leiterin Tiina Lokk vor dem Hintergrund einer allgemein attestierten kulturpolitischen Unentschiedenheit und dem Fehlens einer Vision.

Im Jubiläumsjahr und nach gut zwanzig Jahren der staatlichen kulturellen Eigenverwaltung wurde in einem breit basierten und beachtlich inkludierenden Prozess ein Strategiepapier mit dem Titel: „Entwicklungsrichtungen des estnischen Films 2012-2020“ ausgearbeitet, das als eine visionäre Voraussetzung für professionelle Filmproduktion und als Vorschlagskatalog der Akteure des Filmbranche für politische Entscheidungen verstanden werden möchte.¹⁶²

Das Dokument behandelt den Filmbereich im Rahmen des öffentlichen Interesses (kulturell, wirtschaftlich, subventionsbezogen) und sieht vor allem den Zuschauer im Zentrum der Überlegungen. Aus dieser Sicht gesehen habe der Film sein kulturelles und wirtschaftliches Potential bisher noch nicht entfaltet und könn(t)e ein größeres gesellschaftliches Gewicht erlangen.¹⁶³ In dem Strategiepapier wird für eine stärkere lokale und globale Positionierung des estnischen Films argumentiert.

Konkret an Beispiel der USA, Indiens und Frankreichs wird die gesellschaftliche Bedeutung des Films mit seinem spezifischen kommunikativen Einfluss aufgezeigt. Die Kinobesuche seien ungeachtet der großen Wirtschaftskrise von 2008 weltweit merklich angestiegen. Die Popularität des Mediums Film gründe auf der Fähigkeit, andere Kunstbereiche zu vereinen

¹⁵⁹ Der Tiefpunkt war das Jahr 1996, in dem in Estland kein einziger langer Spielfilm herauskam.

¹⁶⁰ Ilmar Raag – estnischer Filmemacher, Filmexperte und Meinungsführer, ehemaliger Leiter des estnischen öffentlich-rechtlichen Rundfunks ERR.

¹⁶¹ Tiina Lokk 2004. In der öffentlichen Diskussion werden oft Vergleiche gebracht, in denen pauschal die Mängel im estnischen System durch Gegenüberstellung mit (meist) positiven – behaupteten und nicht belegten – Beispielen aus „Europa“, „Welt“, den „nordischen Ländern“, „Anderswo“ etc. verstärkt werden. Der Kontext des Schlusslichts im „ehemaligen Sowjetblock“ lässt das eigene Land zu einer „Hinterwelt“ degradieren. Siehe zu dem „Rückständigkeitsparadigma“ des Ostmitteleuropas: Frank Hadler, Matthias Middell 2010: Auf dem Weg zu einer transnationalen Geschichte Ostmitteleuropas, in: *Verflochtene Geschichten: Ostmitteleuropa*, (Comparativ; Jg. 20. H. 1/2), Leipzig 2010, 8-29, 14f.

¹⁶² Strategiedokument „Eesti filmi arengusuunad 2012-2020“, 4 und 5ff.

¹⁶³ Ebenda, 5.

und dem Zuschauer dabei eine realistische Identifikationsmöglichkeit zu bieten.¹⁶⁴ Eine einheitliche Sicht auf den Film schließe ein, dass es sich hierbei um Kunst, Unterhaltung, Wirtschaftszweig und Identitätsträger handelt.¹⁶⁵

Als Voraussetzung für die bestmögliche Entfaltung der anderen Komponenten, müsste vor allem die wirtschaftliche Basis der Filmproduktion gut entwickelt sein. Hier wird jedoch die größte Schwachstelle des estnischen Films gesehen. Einerseits bedingt durch den bereits erwähnten kleinen Markt, andererseits durch die allzu große Abhängigkeit von staatlicher Subvention, die ohnehin zu gering ausfällt.¹⁶⁶ Neben Musik- und Modeindustrie sei der Film eine der globalsten kulturellen Erscheinungen und habe daher eine internationale Dimension. Wirtschaftlich gesehen ist der internationale Markt geöffnet für die Produktionsdienstleistungen und das Filmemachen ist industriell delokalisiert. Das bedeutet, dass sich auch Estland als Dreh- und Produktionsort für ausländische Projekte attraktiv gestalten sollte, was sich in vielfacher Hinsicht positiv auf die lokale Industrie auswirken würde. Für ein Bestehen in der internationalen Konkurrenz müssen die estnischen Filmprofessionellen ein entsprechendes Ausbildungs- und Erfahrungsniveau aufweisen und bewahren können. Lokal entwickelte filmtechnische Innovationen könnten einerseits die Wettbewerbsfähigkeit des Standortes und der audiovisuellen Werke steigern und andererseits Estlands Image als infotechnologisch fortschrittliches Land bekräftigen. Internationale Koproduktionsprojekte würden die finanziellen Risiken minimieren, die Vertriebsmöglichkeiten vergrößern und Entwicklungsmöglichkeiten für die estnischen Professionellen gewähren. Kulturell gesehen kann der estnische Film als eine Art diplomatischer Strategie Estland im Ausland bekannter machen. Durch die globale Dimension des Filmgeschäfts besteht für das Publikum die Möglichkeit eines ständigen Vergleichs der lokalen Produktionen mit den internationalen Filmwerken, was eine Auswirkung auf die Rezeption des nationalen Films hat. Offensichtlich wird ein Nutzen für den estnischen Film auch darin gesehen, dass die jüngeren Generationen durch Bildungsangebote befähigt werden, europäische Filmkunst und Kinokultur zu verstehen und wertzuschätzen.¹⁶⁷

Den Film an erster Stelle als Kunst zu bezeichnen war ein bewusst gesetztes Zeichen, wenngleich das Strategiedokument vorwiegend wirtschaftliche Schwerpunkte behandelt.¹⁶⁸ Der Verweis auf die unterhaltende Rolle des Films nimmt den Zuschauer in den Blick und deutet

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Ebenda, 5f.

¹⁶⁶ Ebenda, 6.

¹⁶⁷ Ebenda. Internationale und wirtschaftliche Dimension, 6, 8, 19, 21; Innovationsimage, 6, 19, 23; Internationale Qualifikation der Professionellen, 9, 28; Bildung zum europäischen Kino, 9.

¹⁶⁸ S. Mait Laas im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

auf das Medium Film als ein Massenphänomen. Das mögliche Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Unterhaltung wird hierbei nicht weiter polemisiert. Dass ein filmisches Werk durch Reflektionen unseres Lebens und Vermittlung kultureller Subtexte die kulturellen Werte formt, wird im Dokument als Argument sowohl bei dem Teilaspekt Film als Kunst, als auch Film als Unterhaltung gesetzt. Diese Aussagen werden weiter unterstrichen mit der Darstellung der Rolle des Films als Identitätsträger. Im besten Fall wird dem Film attestiert, Diskussionen anzustoßen, im Rahmen derer in der Gesellschaft größere Themenkomplexe behandelt werden können. Zudem sei Estland schließlich der einzige Ort in der Welt, wo estnischsprachige Filme produziert werden,¹⁶⁹ was vor allem für die jüngeren Generationen einen wichtigen „Legitimierer“ der lokalen Kultur neben vielen anderen Alternativen darstelle.¹⁷⁰

Spätestens bei den Identitätsfragen zeigt sich das Potential des Filmes als ein ideologisches Instrument. Auch hier beklagt Tiina Lokk Estlands Rückständigkeit: „Film ist und bleibt das mächtigste Medium der Gestaltung des Massenbewusstseins. [...] Ob es uns gefällt oder nicht, aber Staaten mit einer entwickelten Filmkunst können sich in der Welt wesentlich besser vermitteln, als diese, die es nicht haben. [...] Als praktisch der einzige Staat in Europa ist Estland dieser Ort, wo es nach heutigem Stand noch immer nicht verstanden wird.“¹⁷¹ Absolutistisch positioniert Ilmar Raag den Film als Anfang aller Dinge: Da wir in einem vermehrt audiovisuellen Zeitalter leben, wäre es besser zu begreifen, dass das Kino der Verstärker oder Multiplikator für „unser Weltmodell“ sei. Für eine rationelle Kulturpolitik wäre daher natürlich, gerade den Film als ein Instrument für die Verstärkung der anderen kulturellen Erscheinungen zu kräftigen.¹⁷² Das Tätigkeitsprogramm der estnischen Regierung für 2011-2015 formuliert für den Bereich der Kulturpolitik unter anderem: „Globalisierung setzt alle Nationalkulturen unter Druck, die Mission der estnischen Kultur ist das Ausgleichen der internationalen Massenkultur mit Gutem und Estländischem.“¹⁷³ Dieser Ausgleich soll aber nicht nur in Estland kulturelle und vor allem wirtschaftliche Früchte tragen. Bei den Maßnahmen für die Erfüllung dieses Ziels wird stark auf die Förderung des Kulturexports gesetzt, wobei die Gründung einer Exportagentur für den estnischen Film gesondert Erwähnung findet.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Das erinnert an eine frühere Werbekampagne der estnischen Fluggesellschaft mit der Botschaft: „Nur wir sagen Ihnen ‚Tere!‘“ als Wettbewerbsargument.

¹⁷⁰ Strategiedokument „Eesti filmi arengusuunad 2012-2020“, 6.

¹⁷¹ Lokk 2004.

¹⁷² Raag 2012, 1565, 1563.

¹⁷³ Das Dokument „Vabariigi Valitsuse tegevusprogramm 2011-2015“, 47, zugänglich unter: https://www.riigiteataja.ee/aktilisa/3100/5201/1001/VVvk_209_lisa1.pdf [Zugriff am 17.01.2017].

¹⁷⁴ Ebenda, 49f..

Schaut man auf die europäische Filmpolitik, lässt sich ein „besonderer Spannungsrahmen“ des Kulturguts Film beobachten „aufgrund seines Doppelcharakters als Kunst- und Waren-gut“. ¹⁷⁵ Viktoria Isabella Wasilewski weist auf die unterschiedliche filmpolitische Zielsetzung zwischen Kultur und Industrie der politischen Akteure der Europäischen Gemeinschaft hin und argumentiert, dass während die einzelstaatlichen Filmfördersysteme besonders die künstlerisch-kulturelle Seite der Filmproduktion fördern, sollen die Unterstützungsmaßnahmen der Europäischen Kommission trotz Betonung der Bedeutung der kulturellen Vielfalt und des Filmerbes die Branche vor allem in die Lage versetzen, die Möglichkeiten des Binnenmarkts besser zu verwerten, ¹⁷⁶ bzw. diesen erst für den Filmbereich entstehen zu lassen. Die Situation ist nicht unproblematisch, „denn gegenüber der WTO und bei handelspolitischen Verhandlungen kann sich Europa nur anhand der kulturpolitischen Argumentation, dass Film und Fernsehen Kulturgüter darstellen, durchsetzen und eine Liberalisierung des audiovisuellen Sektors verhindern. Wenn es allerdings um die audiovisuelle Politik in Europa geht, betont die Gemeinschaft zur Umsetzung ihrer Politik die wirtschaftliche Komponente, indem sie Maßnahmen in erster Linie zum Ausbau des Binnenmarktes erlässt“. ¹⁷⁷

Auch wenn es primär um Beseitigung (von estnischer Beschreibung bereits bekannter) struktureller Probleme wie „mangelnde Distribution europäischer Filme, die Abhängigkeit von Subventionen, die Kapitalschwäche kleiner und mittlerer Produzenten und die Zersplitterung der europäischen Strukturen“ ¹⁷⁸ geht, soll die Förderung des Entstehens eines bisher nicht funktionierenden einheitlichen europäischen Filmmarkts nicht zuletzt auch die gesellschaftspolitische Rolle des Mediums Film im Prozess der europäischen Integration unterstützen. Im Sinne einer „permanenten Identitätsarbeit“ und „eines professionellen Sinnmanagements“ für Herausbildung eines „positive[n] Images für Europa“ bei seinen Bürgern. ¹⁷⁹

Die nationalen Filmwerke in Europa finden meistens schwer einen Weg in die Kinos außerhalb der nationalen Grenzen. Die unterschiedlichen Kultur- und Sprachräume verhindern die Herausbildung eines einheitlichen europäischen Filmmarktes. ¹⁸⁰ Einen alternativen Distributionsweg bieten Filmfestivals, von denen einige zielgerichtet durch das MEDIA Programm der

¹⁷⁵ Isabella Wasilewski 2009: Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur. Konstanz, 12.

¹⁷⁶ Ebenda, 314f.

¹⁷⁷ Ebenda, 315 (mit Verweis auf Holtz-Bacha).

¹⁷⁸ Ebenda, 316.

¹⁷⁹ Nadja Radojevic 2008: Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen europäischen Identität. Saarbrücken, 90f.

¹⁸⁰ Ebenda, 15.

EU gefördert werden. In dieser Hinsicht hat das Black Nights Filmfestival in Tallinn eine Bedeutung sowohl national, regional, als auch auf der europäischen Ebene.

1.2.2 PÖFF – von lokaler Verzweiflung zum rotem Teppich für den Europäischen Film

Die Autoren Charles-Clemens Rüling und Jesper Strandgaard Pedersen sehen bei den Filmfestivals ein Zusammenspiel von Elementen aus Kunst, Kommerz, Technologie, Kultur, Identität, Macht, Politik und Ideologie. Wie Rüling und Strandgaard Pedersen darstellen, spielen Festivals eine Rolle bei der Formierung der nationalen Filmsysteme und bieten einen transnationalen Raum für Begegnungen zwischen nationalen kinematographischen Traditionen und globalen kulturellen Mustern, Produktionen, Reflektionen, Rezeptionen.¹⁸¹ Auf Industriepattformen der Festivals entstehen Ideen und Vorstellungen von Entwicklungen der Formate, Technologien, Kategorien und Ästhetiken.¹⁸² Internationale Filmfestivals finden in einer Umgebung unterschiedlicher sozialer, wirtschaftlicher, politischer und kultureller Wirkungskräfte statt.¹⁸³ Die Kombination der Festivalindustrie, der Ästhetik der filmischen Werke und der nationalen Identitätskonstruktionsanstrebungen ergibt einen speziellen „kulturellen Matrix“.¹⁸⁴ Um mit einem Festival potentielle Macht, Einfluss und Anerkennung zu erlangen, ringen die zahlreichen Festivals weltweit um Ressourcen wie Filme, Stars, Statuskredit, mediale und brancheninterne Aufmerksamkeit und Finanzierung.¹⁸⁵

Das PÖFF hat es geschafft, sich als ein herausragender Akteur im estnischen Filmbetrieb und in der Öffentlichkeit zu etablieren. Das erste Festival fand in 1997 statt. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, war es eine als krisenhaft empfundene Zeit – symbolhaft für die Lage des Kunst- und Industriebereichs Film kam ein Jahr vorher kein einziger langer estnischer Spielfilm in die noch erhalten gebliebenen Kinos. Trotz vieler Risiken und Bedenken wurde als Protest ein Filmfestival gegründet, um dadurch die Öffentlichkeit auf die Probleme des Filmbereiches aufmerksam zu machen. Die Leute sollten Fragen, wo die Kinos, ein abwechslungs-

¹⁸¹ Charles-Clemens Rüling, Jesper Strandgaard Pedersen 2010: Film festival research from an organizational studies perspective, in: Scandinavian Journal of Management, Nr. 26, 2010, 318-323, 318, 319.

¹⁸² Ebenda, 320.

¹⁸³ Felicia Chan 2011: The international film festival and the making of a national cinema, in: Screen Nr. 52 (2), 2011, 253-260.

¹⁸⁴ Ebenda, mit Verweis auf Janet Harbord.

¹⁸⁵ Es gibt recht umfangreiche Quellen zu Filmfestivals und deren Rolle im weltweiten Filmbetrieb. Siehe z. B. Marijke de Valck 2008: Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia, Amsterdam; Nataša Durovicova, Kethleen Newman 2010: World Cinemas, Transnational Perspectives, New York; Brian Moeran, Jesper Strandgaard Pedersen (ed.) 2011: Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events, Cambridge; Cindy Hing-Yuk Wong 2011: Film Festivals: Culture, People, and Power of the Global Screen, Rutgers; SooJeong Ahn 2011: The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization, Hong Kong.

reicherer Filmprogramm und estnische Filme geblieben sind.¹⁸⁶ Beim ersten Festival wurden 23 internationale Spielfilme präsentiert und 4.500 Zuschauer erreicht. Bereits drei Jahre später erfasste das Programm 184 Spiel- und Animationsfilme mit 23.000 Besuchern. Der deutliche Sprung des Programmumfangs in der dritten Festivalausgabe war ein bewusster Positionierungsschritt und ein Selbstversuch, um zu erfahren, was die optimale Größe des Festivals sein könnte, welche Mittel und Organisation man braucht, um nicht nur zu überleben, sondern einen angemessenen, ambitioniert anvisierten Platz in den Hierarchien der internationalen Festivals und in der Ostseeregion zu finden und zu kräftigen.¹⁸⁷ Heute ist das Festival eines der größten Highlights im estnischen Kulturkalender mit 250-300 Filmen, drei genrespezifischen Subfestivals, Events und Märkten für die Industrie, etwa 70.000 Besuchern und vielen internationalen Gästen. Vom Erfolg zeugt auch die Tatsache, dass die große Preisverleihungsgala der Europäischen Filmakademie in 2010 in Tallinn im Rahmen des PÖFF durchgeführt wurde. Das Festival sieht sich als eines der größten und unverwechselbarsten der Welt und damit als ein imagebildendes Ereignis für ganz Estland.¹⁸⁸ Aus der Sicht des Festivals könnten unterschiedliche lokale Partner dieses Potential bei einer besseren finanziellen Ausstattung und politischer Unterstützung besser ausnutzen. Als Vision dienen hier Beispiele der Bedeutung der Festivals in Pusan, Rotterdam, Göteborg und Locarno für die jeweiligen Länder als Teil der Kreativwirtschaft und Tourismusmotor, Entwicklungsbasis für den Wirtschaftsstandort und die regionale Filmindustrie.¹⁸⁹

Angesichts der beschränkten Größe des lokalen Filmmarkts und der estnischen Filmindustrie, hat das Festival Beachtliches geleistet, da die Strahlkraft der meisten großen Festivals sich auf eine umfangreichere lokale Filmbranche stützen kann. Aus einem kleinen Team von Kino-Enthusiasten ist eine hochprofessionell arbeitende Institution geworden. Das Festival hat darüber hinaus Pionierarbeit auf dem Feld der Freiwilligenarbeit geleistet, verbindet innovative Programm- und Filmformate mit Marketing- und Öffentlichkeitsstrategien und dient der Estnischen Filmförderungsanstalt und den Produzenten mittlerweile als Partner für internationale

¹⁸⁶ Tiina Lokk im Jubiläumsinterview mit Timo Treit 2011: PÖFF 15 – intervjuu Tiina Lokiga. In: 15. Tallinna Pimedate Ööde Filmifestival. Kataloog. Tallinn, 8. Und im Interview mit der Autorin im Oktober 2012. Die Festivalleiterin zitiert in beiden Interviews ein Parlamentsmitglied, der ihr empfohlen habe, nach Paris zu fahren, um ins Kino zu gehen.

¹⁸⁷ Siehe Tiina Lokk im Interview mit Tarmo Teder 1999: Filmikriitik sajas zhanris. Vastab Pimedate Ööde filmifestivali programmi direktor Tiina Lokk. In: Sirp, 10.12.1999. Beim 5.-8. Festival habe die Festivalleiterin sich gefühlt wie ein Teenager, das ständig aus seinen Kleidern herauswächst. Sie fühlte sich verpflichtet, die an das Festival gestellten Herausforderungen und Angebote anzunehmen, um einmalige Chancen nicht zu verpassen. Tiina Lokk im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁸⁸ Tiina Lokk im Jubiläumsinterview, Timo Treit 2011, 10.

¹⁸⁹ Ebenda.

Lobbyarbeit für den estnischen, aber auch baltischen Film. Eine weitere Besonderheit des Festivals ist, dass es sich nicht nur auf Tallinn als Hauptstadt konzentriert, sondern eine Reihe von anderen estnischen Städten mit einbezieht und damit die Strukturschwäche des estnischen Filmvertriebssystems zwar temporär lindert, aber gleichermaßen mahnend darauf hinweist. Dieser Aspekt hat auch eine regionalpolitische Dimension. Mittlerweile veranstaltet das Festival Filmveranstaltungen das ganze Jahr über. In Tartu und Haapsalu hat das Festival weitere eigenständige thematische Festivals gegründet.

Mit wirtschaftlichen, filmindustriellen und regionalpolitischen Komponenten alleine kann das Wirkungsfeld des PÖFF noch nicht abgesteckt werden. Durch Vorbildcharakter und Weitergabe des Knowhows leistet das Festival einen Beitrag zur Entwicklung des Kulturmanagementbereichs im Allgemeinen. Es stellt Herausforderungen an die Kulturpolitik durch Aufzeigen der Finanzierungsprobleme von kulturellen Großveranstaltungen, oder Schwächen der Infrastruktur, etwa die technische Ausstattung der Kinos. Die Tätigkeit des PÖFF hat eine bildungspolitische Dimension für das Publikum, für die Filmschaffenden und Filmkritiker, sowie bezüglich seiner Kooperationen im Ausbildungsbereich Film und Medien. Schließlich kann man dem PÖFF eine integrationspolitische Rolle attestieren, da es sich in seiner Kommunikation gezielt auf die russischsprachige Minderheit richtet, die Filme nach Möglichkeit entsprechend untertitelt und als Begleitprogramm thematische Veranstaltungen anbietet.

1.2.2.1 Strategie: geographische Fokussierung, Struktur, Programm

Eine strategische Positionierung ist grundlegend, wenn ein Filmfestival unter den weltweit zahlreich existierenden Events mit einem eigenen Profil herausstechen und dadurch zu einer wie weit auch immer angelegten Bedeutungskraft kommen möchte. Es gibt Festivals mit Geschäftsagenda, geopolitischen Agenda und ästhetischen Agenda.¹⁹⁰ Neben der absoluten Spitze der „Prestigefestivals“ der sogenannten A-Kategorie (z. B. Cannes, Venedig, Berlin) mit langer Bestehungsgeschichte¹⁹¹ versuchen sich Festivals z. B. mit attraktiven Preisgeldern zu profilieren (z. B. Abu Dhabi).¹⁹²

¹⁹⁰ Kenneth Turan 2002: Sundance to Sarajevo. Film Festivals and the World they Made, Berkeley.

¹⁹¹ Das Vertretensein der nationalen Filme auf A-Kategorie-Festivals gilt in Estland als ein Erfolgs- und Evaluationskriterium und wird als Grundlage für ein Förder- und Prämien-/Stipendiensystem vorgeschlagen. Strategiedokument „Eesti filmi arengusuunad 2012-2020“, 8f., 28.

¹⁹² Tiina Lökk im Jubiläumsinterview, Timo Treit 2011, 12. Die Höhe der Preisgelder als ein mögliches Attraktivitätsmerkmal ist laut Einschätzung von Tiina Lökk mittlerweile angesichts der Größe und Bedeutung des Festivals nicht mehr angemessen und müssten aktualisiert werden, wobei PÖFF darin zur Zeit nicht sein akutes Problem sieht. Der Hauptpreis ist seit 2004 immerhin mit 10.000 Euro durch die Stadt Tallinn dotiert. Seit

Die Besonderheit des PÖFF ist seine Struktur als ein „Wabenfestival“ mit Unterfestivals für Kinder- und Jugendfilme, Studentenfilme und Animationsfilme. Das Kinder- und Jugendfilmfestival „Just Film“ ist beim Publikum sehr gefragt und es bestehen gute Kontakte zu Tallinner Schulen. Das Festival hat durch ein thematisch und ästhetisch mutiges Programm und Begegnungen mit internationalen Gästen ein filmbewusstes junges Publikum herangezogen und an das Hauptfestival weitergegeben. Das Studentenfilmfestival „Sleepwalkers“ ist auf die Initiative der Filmstudenten entstanden und verbindet Wettbewerbsprogramme mit Meisterklassen und Bildungsangeboten. Heute wird das Festival gemeinsam von der englischsprachigen Baltic Film and Media School (BFM) und PÖFF koordiniert. Die Hintergründe des Animationsfilmfestivals „Animated Dreams“ sollen später näher erläutert werden, denn estnischer Animationsfilm genießt einen besonderen Stellenwert sowohl auf der nationalen als auch auf der internationalen Ebene.

Programmatisch bemüht sich das PÖFF bewusst nicht um Filmpremieren, wie viele große traditions- und einflussreiche Festivals. Dafür ist die zeitliche Positionierung des Festivals am Ende des Filmjahres und unmittelbar vor dem prestigeträchtigen Premieren-Festival Berlinale ungünstig. Vielmehr versucht man die bemerkenswertesten Filmwerke des Jahres zusammenzutragen. Vor allem richtet sich das an das lokale und regionale Publikum, aber auch das internationale Fachpublikum habe bemerkt, dass PÖFFs Programm auf dem Feld seiner Schwerpunkte eine verlässliche Orientierung bietet.¹⁹³

Die besondere Nische des Festivals sind Werke aus Eurasien für das Hauptprogramm des Wettbewerbs. Laut Tiina Lokk erlaubt diese geographisch-thematische Einengung eine größtmögliche gestalterische Freiheit der Programmredaktion, andererseits schließt diese grobe Fokussierung mit den „GUS Staaten“ Regionen ein, wo gerade eine explosionsartige filmische Entwicklung erwartet und beobachtet wird. Die Möglichkeit an diese spezifischen Infos und Kontakte zu kommen, ist für viele Branchenscouts verlockend, um für einen PÖFF-Besuch Zeit zu investieren.¹⁹⁴ Eine strategische Bedeutung haben auch der baltische Wettbewerb und der Preis an einen estnischen Film. Durch eine beschränkte Produktion und fehlenden Stabilität lässt sich hier die Programmauswahl qualitativ teilweise schwierig gestalten. 2012 hat das Festival diesen regionalen Fokus erweitert und den baltischen Filmwettbewerb

2002 erscheint im Namen des Festivals auch der Hinweis auf die Stadt, die das Festival von Beginn an finanziell unterstützt.

¹⁹³ Tiina Lokk im Jubiläumsinterview, Timo Treit 2011, 12.

¹⁹⁴ Ebenda. Mittlerweile würden sich auch andere Festivals wie Locarno, Warschau, Moskau darum bemühen, Brücken zu dieser Region zu schlagen. Tiina Lokk im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

in ein „Baltic Sea Programm“ verwandelt, das Debütfilme junger Talente (erster oder zweiter langer Spielfilm) auszeichnet. Ebenso gibt es ein Wettbewerbsprogramm der nordamerikanischen Indie-Filme. Die Motivation hierzu lässt sich vor allem auf das persönliche Interesse der Programmmacher zurückführen, aber auch auf die langjährigen engen Arbeitskontakte zu der Kanadischen und US-Amerikanischen Botschaft in Tallinn. Außerhalb der Wettbewerbsprogramme liegt der Fokus auf europäischen Filmen. Die Sympathie des Festivals gilt ebenso den Filmen der nordischen Länder und kleinerer Nationen. Einen enormen Publikumserfolg genießt asiatische Filmkunst.¹⁹⁵ In den letzten Jahren ist auch die südamerikanische Region gut vertreten gewesen.¹⁹⁶

PÖFFs regionales Engagement zeigt sich erwartungsgemäß auch beim räumlichen Fokus seiner Marktinitiativen. Der Name „Baltic Event“ spricht für sich selbst. Zusätzlich hat das Festival ein neues technisch innovatives Format unter dem Namen „Black Market Online“ entwickelt. Hier werden für mögliche Kooperationen Projekte von „dies- und jenseits der östlichen Grenze der EU“ ins Rampenlicht gehoben. Regionale Bestimmungen lauten dabei: Nordosteuropa, Skandinavien, Baltikum und „GUS Staaten“.¹⁹⁷

Während größere Spitzenfestivals oft zwischen vielen politischen Interessen agieren müssen, könne PÖFF laut Tiina Lokk davon profitieren, keinem anderen verpflichtet zu sein, als allein „dem großen Kinematographiegott“. PÖFF biete ein liberales und demokratisches Umfeld, ohne krampfhaftige Konkurrenzkämpfe, aber mit hochprofessionellem Herangehen. Dadurch erklärt sich Lokk die Kooperationsangebote aus Japan, Korea, Kanada, Brasilien oder Mexiko, die alle darauf zielen, PÖFF als Plattform für die heranwachsenden Talente, oder als Marktplatz für gezielte Gemeinschaftsproduktionen zu nutzen.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Laut Tiina Lokk hat die durch PÖFF vermittelte Begeisterung für asiatisches Kino einige junge Leute dazu bewegt, den Lebensmittelpunkt dorthin zu verlegen. Tiina Lokk im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁹⁶ Mele Pesti kommentiert es bei ihrer Analyse des Programms einerseits mit einem gewachsenen Bewusstsein der Programmmacher und andererseits mit positiven Entwicklungen im Filmbereich der Region. Sie ermutigt das Festival zur einer ähnlichen „Domestizierung“ auch hinsichtlich des afrikanischen Kinos. Mele Pesti 2011: *Eksootilise papagoi kodustamine pimedates öödes*. In: Teater, Muusika, Kino., Nr 1, 2011, 104-113, 104.

¹⁹⁷ Auf der Internetseite des Festivals werden die Marktinitiativen des Festivals wie folgt dargestellt: „Industry@Tallinn consists of co-production and film market together with works in progress presentations, lectures and training programs, European Genre Forum talent lab, Digitech Corner - a showcase of technology and start-up companies, and Estonian Film Music Showcase. In partnership with European Commission, Industry@Tallinn programs and hosts the European Film Forum conference focusing on the digital single market initiative and other key topics for Europe's audiovisual industries.“ Zugänglich unter: <http://2017.poff.ee/eng/industry> [Zugriff am 31.03.2017]. S. weitere Details unter: <http://industrytallinn.com/industry-tallinn2016/about>, [Zugriff am 31.03.2017].

¹⁹⁸ Tiina Lokk im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

Exkurs 1: Dem Norden verbunden, dem Norden zugehörig

Seit den ersten Jahren liegt der besondere Fokus des PÖFF auf dem skandinavischen Kino. Das erste Festival war im Grunde eine nordische Filmwoche mit einigen deutschen und französischen Filmen. Der Name des Festivals entstand auf einen Hinweis von der damaligen Kulturattaché der finnischen Botschaft, Eva Lill.¹⁹⁹ Das junge Festival erfuhr eine große beratende Unterstützung durch nordische Institutionen, wie dem Dänischen und Norwegischen Filminstitut, der Finnischen Filmförderanstalt, dem Infobüro des Ministerrats der Nordischen Länder in Estland und den nordischen Botschaften in Estland, wobei die Dänische Botschaft besonders dankend erwähnt wird, da der damalige Botschafter Svend Roed Nielsen die Patenschaft in den beiden ersten Jahren übernommen hat.²⁰⁰ In Estland fehlten damals, so Lokk, weitgehend die Erfahrungen der Festivalorganisation und ausreichende Kenntnisse über die Regeln des Filmgeschäfts und die nötigen Beziehungen. Mit nordischen Kollegen konnte man in Gesprächen die Ideen testen und diskutieren, ob in der internationalen Festivallandschaft überhaupt ein weiteres Festival einen Platz finden könnte und wie man das Ereignis gestalten sollte, damit es sich einen Ruf erarbeiten würde.²⁰¹

Das Engagement der nordischen Länder in Estland erklärt sich aufschlussreich durch ein Zitat aus der Missionserklärung des Ministerrats der Nordischen Länder in Estland: „We stand for promoting *Nordic values* in Estonia, *which sees itself as part of Northern Europe*. We are the ears, eyes and mouth of the Nordic countries in Estonia. We strive for creating a *competitive and attractive Baltic Sea Region* in the light of *globalisation*.“²⁰² Die nordischen Länder gelten für die estnische Gesellschaft in vielen Gebieten als Vorbild. Der estnische Präsident, früherer Außenminister und Abgeordneter des Europäischen Parlaments, Toomas Hendrik Ilves, hat mehrfach erklärt, dass Estland sich nicht zu Osteuropa oder dem Baltikum zugehörig fühlt, sondern im besten Sinne zu einem „langweiligen skandinavischen Land“ werden möchte oder sollte. Betrachtet man die kürzlich neu überarbeitete staatliche Imagekampagne „Land der positiven Überraschungen“, wird hier als einer der vier nationbildenden und -prägenden Grundsteine die „nordische Prägung“ genannt.²⁰³

¹⁹⁹ Tiina Lokk im Jubiläumsinterview, Timo Treit 2011, 8.

²⁰⁰ Ebenda, 9.

²⁰¹ Tiina Lokk im Interview, Tarmo Teder 1999.

²⁰² So im Rahmen einer früheren Version (Zugriff Frühjahr 2013, Hervorhebung H. M.) der Internetpräsentation des Infobüros des Ministerrats der Nordischen Länder in Estland. Das Homepage ist zugänglich unter: www.norden.ee.

²⁰³ Siehe die Informationsbroschüre „Brand Estonia“ von Enterprise Estonia/ Ettevõtluse Arendamise Sihtasutus: http://www.eas.ee/images/doc/Avalikule_ja_mittetulundussektorile/turism/turismiturundus/eesti%20turundus%20

Im Filmbereich haben nordische Institutionsformen als Beispiel für die Gestaltung der Estnischen Filmförderanstalt (EFS) gedient. Nach dem dänischen Vorbild soll die nach dem finnischen System im Jahre 1997 gegründete Institution nun zu einem Estnischen Filminstitut umstrukturiert werden und neben Entwicklung und Finanzierung der Filmprojekte umfangreicher für den ganzen Filmbereich zuständig sein.²⁰⁴

Die im Zusammenhang mit dem „Sleepwalkers“-Festival bereits erwähnte Baltic Film and Media School (BFM) wurde im März 2005 gegründet. Sie wirbt für sich als „Europas größte – und Nordeuropas einzige – englischsprachige Universität für Film und Medien“ mit mehr als 400 Studenten aus mehr als 20 Ländern und hebt den Standort Tallinn als strategischen Zugang zu Nordeuropa und Russland hervor.²⁰⁵ Das Startkapital für die Gründung des BFM kam von Nordic-Baltic Film Fund (NBFF), die bereits im Jahr 1992 durch skandinavische Firmen Nordisk Film und Egmont mit dem Ziel gegründet wurde, in den baltischen Staaten eine freie und unabhängige Filmproduktion zu unterstützen. Bis zur Auflösung im Jahr 2008 haben die baltischen Staaten ca. 2,5 Millionen Euro Förderung erhalten, neben BFM als Großprojekt wurden Filmvertrieb, Filmereignisse und –festivals (auch PÖFF) und Nachwuchsförderung im Ausbildungsbereich unterstützt. Zusätzlich der Vergabe der Geldmittel betont die Stiftung auch die Vermittlung des skandinavischen Knowhows im Bereich Film-ausbildung. NBFF sieht durch ihr Engagement in den baltischen Staaten auch einen impulsgebenden Beitrag zu der langfristigen Entwicklung der Filmbranche der nordischen Länder.²⁰⁶

Osuuyritused.pdf [Zugriff am 31.03.2017]. Gemeint ist die Charakter formende klimatische Stränge, die zäh mache und zur Nachhaltigkeit und Rationalität leite. Weitere Grundsteine sind die Verwurzelung, die Prägung durch Osten und Progress. Anlässlich des 15-jährigen Bestehens des Infobüros des Ministerrats der Nordischen Länder in Estland wurden in 2006 ausgewählte Partner zur Zusammenarbeit und Bedeutung der Institution befragt. Erwähnt werden dabei eine gemeinsame kulturelle Identität und ein Vorhandensein eines gleichen Denkmodells. S. Madis Tilga (ed.) 2006: Nordic Intertwinings. Co-operation between Nordic countries and Estonia in 15 years' retrospective, Tallinn, 58. Zu der ersten nationalen Imagekampagne „Welcome to Estonia“ (eine Vorkampagne des „Land der positiven Überraschungen“), Baltikum- und Skandinavien-Bezügen s. Karsten Brüggemann 2003: Leaving the „Baltic“ States and „Welcome to Estonia“: Re-regionalising Estonian Identity. In: European Review of History, 10 (2003), 2, 343-360. Eine mögliche vielfache Brüchigkeit einer Region „Norden“ oder „Skandinavien“, wie etwa Norbert Götz es aufzeigt, spielt im estnischen Bezugs-Diskurs so gut wie keine Rolle. S. Norbert Götz, 2003: Norden: Structures That Do Not Make a Region. In: European Review of History, 10 (2003), 2, 323-342.

²⁰⁴ S. Tiit Tuumalu 2012: Teoks on saamas tähtis filmireform. In: Postimees, 22.6.2012.

²⁰⁵ Homepage von BFM: www.bfm.ee [Zugriff am 21.11.2012].

²⁰⁶ Postimees 2008: Balti Filmi- ja Meediakooli ja Eesti filmifestivale toetanud Taani fond lõpetab tegevuse. In: Newsroll von Postimees, 01.04.2008. S. ebenso Tiit Tuumalu 2005: Põhjala fondi toekas rahasüst lükkab käima uue filmikooli. In: Postimees, 14.01.2005.

Exkurs 2: Ein „kleiner Riese“.²⁰⁷ Das Phänomen des estnischen Animationsfilms

Kein einziges anderes Land in der Welt könne im Bereich des Animationsfilms eine derartig lange Liste international ausgezeichneten und geachteter Filmemacher und Filme vorzeigen, wie Estland. So der finnische Filmkritiker Heikki Jokinen. Es sei bemerkenswert, dass in Estland gute Animationsfilme sowohl im Rahmen des sowjetischen Systems, als auch nach der Wiedererlangung der nationalen Unabhängigkeit entstanden sind und im Gegenteil zu einer Reihe von negativen Beispielen der Studioschließungen in anderen postsozialistischen Staaten in zwei traditionsreichen Animationsfilmstudios – Nukufilm und Joonisfilm – weiterhin mit hoher Qualität Filme produziert werden.²⁰⁸ Der Animationsfilm hatte es hinsichtlich der staatlichen Förderung, Nachhaltigkeit der Infrastruktur und anderen Kontinuitäten nach der Wende leichter, als die restlichen Filmbereiche. Bereits unter Moskauer Führung lebte diese Filmsparte in einer Art eigenen Welt, wurde lange als ideologisch zu harmlos betrachtet und in ihren systemkritischen, oder surrealen Allegorien häufig von politischen Verantwortlichen missverstanden. Dafür aber desto mehr auch vom Fachpublikum geschätzt.²⁰⁹ Ihre technischen und stilistischen Experimente und thematische Schwerpunkte mussten sie jedoch gelegentlich gegenüber Moskau verteidigen.²¹⁰

Die beiden genannten Animationsstudios haben eine zentrale Bedeutung für den Ruhm des Animationsfilms. Davon zeugt auch der Wunsch des Estnischen Kinoverbandes, das Studio Nukufilm – in 1957 gegründet und damit eines der ältesten noch arbeitenden Puppenanimationsstudios der Welt – für die Liste des immateriellen Weltkulturerbes der UNESCO vorzuschlagen. Neben diesen beiden Leuchtturm-Studios gibt es kleinere, die teilweise unabhängig von staatlicher Unterstützung ihre eigenen Filmprojekte durch Dienstleistungen an großen europäischen und amerikanischen Studios finanzieren. Ungeachtet des hohen Renommées des nationalen Animationsfilms haben die Werke es schwer, den Weg zum Publikum zu finden. Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen werden die estnischen Produktionen zwar regelmäßig aufgeführt, aber Animationsfilme als Kurzfilme sind ein schwieriges Format für Kinos. Bestenfalls sind sie erfolgreich im internationalen Festivalreigen und im Rahmen der thematischen Retrospektiven.²¹¹ Eine herausragende Erfolgsgeschichte landete 2006 das Studio Joonisfilm mit seinem Zeichentrickfilm in voller Spielfilmlänge für Kinder über das freundliche

²⁰⁷ Dieses sprachliche Bild stammt von dem finnischen Filmkritiker Heikki Jokinen.

²⁰⁸ Heikki Jokinen 2005: Eesti animatsioon maailmakaardil. In: Vikerkaar, Nr. 3, 2005, 126-131, 126.

²⁰⁹ Karlo Funk 2009: Gravitation and Financing Animation Films. In: Estonian Animation in Motion, Nr. 1, 2009, 3.

²¹⁰ Jokinen 2005, 126-131, 127, 128.

²¹¹ Heilika Pikkov 2009: Editorial. In: Estonian Animation in Motion, Nr. 1, 2009, 2.; Funk 2009, 3.

Hundemädchen Lotte. Der Film wurde in Kinos von 30 Ländern gezeigt, darunter Frankreich und Deutschland. Die Protagonistin Lotte ist in Estland und teilweise Lettland eine allgegenwärtige Werbefigur von Lebensmitteln bis Bettwäsche geworden. Es gibt Lotte-Bücher und ein Lotte-Musical, einen Folgefilm (2011) und, auf dem Stand von 2009, einen eingespielten Gewinn in Millionenhöhe.

Unter den möglichen Gründen für den besonderen Erfolg der estnischen Animation vermuten ausländische Experten „Geographie, Finnisches Fernsehen, Karikaturen, mündliches Erbe, moderne Kunst“ und internationale Einflüsse durch bessere Kontakte zur Außenwelt im Vergleich anderer Regionen der Sowjetunion. Außerdem haben es die Animationsfilmer immer verstanden, mit Spitzenleuten aus anderen Kunstbereichen zusammenzuarbeiten.²¹²

Es wird von drei bedeutenden Generationen der estnischen Animationsfilmemacher gesprochen, auch wenn ein paar heimische Kritikerstimmen bezweifeln, ungeachtet einiger starken Spitzenkünstler tatsächlich Grund zur Euphorie zu haben.²¹³ Der bekannteste Animationskünstler dürfte der national wie international hoch geehrte Priit Pärn sein. Er hat auf internationalen Festivals mehrere Auszeichnungen für seine Lebensleistung erhalten und ist ein gefragter Filmpädagoge. Unter seiner Leitung und in Zusammenarbeit mit seinem ehemaligen Schüler Ülo Pikkov wurde im Jahr 2006 an der Estnischen Kunstakademie eine Abteilung für Animation gegründet. Mittlerweile wird auch ein internationaler Masterstudiengang angeboten. Früher fand die Ausbildung im Animationsbereich in Estland durch lebendige Teilnahme an Filmherstellungsprozessen im Studio statt.²¹⁴ Angesichts der rasanten technischen Entwicklung auf dem Gebiet wäre es schwer, weiterhin auf diese Weise technisch auf der Höhe zu sein und über ein nötiges theoretisches Basiswissen zu verfügen. Ülo Pikkov beschreibt das ambitionierte Ziel der Animationsausbildung an der Kunstakademie: Durch Vorbereitung zu international erfolgreichen Experten, die über theoretisches Wissen und praktische Fertigkeiten verfügen, möchte man zur globalen Entwicklung der Animation als Kunstform beitragen und Estlands Image in der internationalen Kulturlandschaft als ein Land mit starker und le-

²¹² Jokinen 2005, 126-131, 130. Mit Verweis auf Chris J. Robinson.

²¹³ S. T. Meisterson 2004, 102f. (Zitat von Jaak Lõhmus aus dem Jahr 1997), oder Filmemachers Priit Pärns Entrüstung im Jahr 2001 anlässlich eines kritischen Artikels von Arvo Valton, damaligem Leiter des Kinoverbands zur Überschätzung der estnischen Animation: Delfi.Publik 2001: Priit Pärn tõi Ottawast elutöö auhinna. In: Delfi.Publik, 24.10.2001, zugänglich unter: <http://publik.delfi.ee/news/kino/priit-parn-toi-ottawast-elutoo-auhinna.d?id=2369464> [Zugriff am 18.01.2017].

²¹⁴ Ülo Pikkov und Kaspar Jancis, zwei Vertreter der jüngeren Animationsgeneration, beide bereits mehrfach international preisgekrönt, haben Animation an der Kunstakademie in Turku, Finnland studiert. Dort hat lange Jahre auch Priit Pärn unterrichtet.

bendiger Animationstradition bekräftigen.²¹⁵ Tallinn sei dabei, eines der attraktivsten Zentren des Autorenanimationsfilms in Europa zu werden. Neben genannten Animationsstudios und den Ausbildungsmöglichkeiten hätte auch PÖFFs Unterfestival „Animated Dreams“ daran einen starken Anteil.²¹⁶

„Animated Dreams“ fand den Anfang im Jahr 1999, als im Rahmen des PÖFF vor den Aufführungen der langen Spielfilme kurze Animationswerke gezeigt wurden. Mittlerweile ist das Festival international bestens vernetzt und eine strategische Plattform für den estnischen Animationsfilm, aber auch für Informations- und Wissensaustausch für Professionelle und Studenten. Auf diesem Gebiet organisierte das Festival in Zusammenarbeit mit den beiden wichtigen Animationsfilmstudios im Jahr 2011 einen umfangreichen und international auf großes Interesse gestoßenen „AnimaCampus“. Das Vorbild ist hier zum Teil der „Berlinale Talent Campus“. Leider haben die Organisatoren die Finanzierung für eine Folgeveranstaltung im Jahr 2012 nicht zu Stande bringen können und das weitere Schicksal dieses Ansatzes ist offen. „Animated Dreams“ selbst steht auf dem Scheideweg, ob es sinnvoll wäre, weiterhin ein Teil von PÖFF zu bleiben, oder den Weg eines selbstständigen Festivals zu wählen, um sichtbarer für das Publikum und eigenständiger gegenüber möglichen Sponsoren aufzutreten.²¹⁷

1.2.2.2 Transnationale Netzwerke und vermittelnde Akteure

Zu relevanten Akteuren innerhalb des Festivalsystems gehören die künstlerisch Beteiligten, die Vertreter der Filmindustrie, Journalisten, Filmkritiker, Presseagenten, Programmgestalter und Einkäufer im Auftrag der Verleihe, Talentscouts, lokale Kulturvertreter, supranationale Fachorganisationen und Interessenvertreter, Tourismusverbände, lokale kulturelle und wirtschaftliche Dienstleister, Kinoliebhaber u.a.²¹⁸ Die Festivals bieten Verbindungsmöglichkeiten zwischen lokalen Film-Clustern und globalen Projektnetzwerken.²¹⁹ Auch untereinander schließen Festivals strategische Partnerschaften. Das PÖFF ist Mitglied beim CentEast (The Alliance of Central and Eastern European Film Festivals), ECFF (European Coordination of

²¹⁵ Pikkov hat seinen „globalen Beitrag“ durch ein auf estnisch und englisch verlegtes Lehrbuch zur Animation geleistet: Ülo Pikkov 2010: *Animasophy. Theoretical Writings on the Animated Film*, Tallinn. Das Buch gehört mittlerweile zur Pflichtlektüre in der estnischen Filmschule, Ülo Pikkov im Interview mit der Autorin im November 2012.

²¹⁶ Ülo Pikkov 2012: *Eesti Kunstiakadeemia animatsiooni osakond*. In: *Teater. Muusika. Kino.*, Nr. 4, 2012, 97f.

²¹⁷ Ülo Pikkov im Interview mit der Autorin im November 2012.

²¹⁸ Hier wird teilweise auf die Auflistung berufen, die Felicia Chan mit dem Verweis auf Ragan Rhyne darstellt. s. Chan 2011.

²¹⁹ Rüling/ Strandgaard Pedersen 2010, 320.

Film Festivals), NETPAC (The Network for the Promotion of Asian Cinema) und beteiligt sich an der Arbeit von International Film Festival Summit (IFFS). PÖFF arbeitet zudem mit der FICC (Fédération Internationale des Ciné-Clubs) zusammen, indem eine Jury der FICC die Filme von PÖFFs Wettbewerbsprogramm auswertet und zu einer weiteren Distribution dieser Filme auf anderen Festivals und in nationalen Vertriebssystemen beiträgt. Bei diesen Netzwerken geht es um Vertretung von organisationsspezifischen Interessen der Festivals, aber auch um die Unterstützung der regionalen Filmindustrie (in diesem Fall Europa, Osteuropa, Asien). Die Zusammenarbeit soll Informationsaustausch in den Bereichen der Kontakte, Gäste, spezifischen Datenbanken, Programmgestaltung, Organisationserfahrung, oder auch Logistik der Filmkopien ermöglichen. Im Fall von CentEast schaffen sie Festivals eine gegenseitige Kommunikationsplattform durch die Erwähnung in den Programmkatalogen. Das ECFF bietet Personalaustauschprogramme an, beschäftigt sich mit Lösungsansätzen für gemeinsame Probleme der Festivals und versucht Lobby für ein größeres Verständnis für das kulturelle und sozialwirtschaftliche Potential der Festivals zu machen. Das NETPAC stellt Jurys auf internationalen Festivals, um die ausgezeichneten asiatischen Filme mit dieser Marke weltweit besser zu vermitteln. Auch beim PÖFF wird ein NETPAC-Preis verliehen.²²⁰ Das IFFS organisiert jährlich Konferenzen, um Festivalvertreter mit den Führungskräften der Unterhaltungsindustrie zusammenzubringen, Informationsaustausch zu ermöglichen und Bildungsangebote zu bieten.

Aus der Sicht des PÖFF verhilft die Mitgliedschaft in den genannten Netzwerken dem Festival zu einer besseren Position in der weltweiten Arena und erhöht die Förderchancen durch internationale Organisationen. Auch für die Filmvertriebe seien diese Mitgliedschaften ein Qualitätsmerkmal eines Festivals.²²¹

Ein Vertrauenssiegel ist die jährliche Akkreditierung durch die Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF).²²² Für ein Festival bedeutet diese Akkreditierung einerseits eine programmatische Formatfestlegung und die Verpflichtung, das erreichte Qualitätsniveau zu halten, andererseits ist es eine kreditwürdige, weil struktur- und standard-garantierte Auszeichnung in den Augen der Filmproduzenten und -vertriebe und bietet einen gewissen Schutz vor „lokaler politischer Willkür“, denn die internationale Organisation wür-

²²⁰ S. PÖFFs Entwicklungsplan vom 2005: Pimedate Ööde Filmifestival. Arengukava 2005-2011, 5f.

²²¹ S. ebenda, 6.

²²² Im Interesse der und für eine bessere Orientierung für Produzenten werden so die zahlreichen Filmfestivals nach gewissen Standards reguliert. FIAPF beschäftigt sich ungeachtet der Festivalakkreditierungen vor allem mit Produktionsstandards, Wiedergabeformaten, Standards der Autorenrechte und macht Lobby bei den Gesetzgebern für stärkere Regulationen gegen Piraterie. Chan 2011.

de in diesem Fall sozusagen „ihre Aktien gefährdet sehen“.²²³ Die Bedeutung dieser Akkreditierung wird besser dadurch deutlich, dass von den etwa 3000 Festivals der Welt nur rund 50 zu dem FIAPF-Club gehören. Die akkreditierten Festivals bekommen mit einer größeren Wahrscheinlichkeit von Produzenten die (nach unterschiedlichen Kriterien) attraktivsten und interessantesten Filme, von denen die Anziehungskraft des Festivals für sowohl Filmindustriakteure, als auch für das Publikum abhängt.²²⁴ Ungeachtet dessen haben einige wichtige große internationale Filmfestivals wie Toronto, Rotterdam und Sundance ihre Position ohne eine FIAPF-Akkreditierung durch Herausarbeitung eines klaren Profils und durch gute Verbindungen zur Filmindustrie behauptet.²²⁵

Im Filmgeschäft geht es ständig um Trendbeobachtungen und Juwelensuche. Die Filme suchen aus Eigeninteresse Festivals und die Festivals suchen genauso aus Eigeninteresse Filme.²²⁶ Die Berlinale stützt sich dabei zum Beispiel auf ein Netzwerk der regionalen „Delegierten“. So ist Nikolaj Nikitin für Russland, Baltikum, Ungarn, Rumänien, Bulgarien, Serbien, Kroatien, Bosnien, Mazedonien, Tschechische Republik, Polen und Slowenien zuständig.²²⁷ Auf seine Vermittlung kam beispielsweise 2008 ein Besuch des einflussreichen Berlinale-Chefs Dieter Kosslick beim Baltic Event und PÖFF zustande. Er steht als künstlerischer Verantwortlicher auch hinter dem regionalen Nachwuchsfilmprojekt „Lost and Found – Six Glances at a Generation“.²²⁸ Von der estnischen Seite war der Animationsfilmemacher Mait Laas beteiligt. Seine Animationsgeschichte bildete die dramaturgische Verbindung zwischen den restlichen fünf Kurzfilmen, die zeigen sollten, dass „eine Generation über nationale Grenzen hinweg neue Perspektiven auf Traditionen, Geschichte und Erlebnisse eröffnet“. Das Projekt wurde in mehreren Workshops gemeinsam entworfen und diskutiert. Durch die Realisierung der einzelnen Episoden von einheimischen Produzenten und einer Postproduktion in Deutschland sollten „lokale Strukturen gestärkt und internationale Verbindungen geknüpft werden“. Die Premiere des Films fand im Rahmen der Berlinale in 2005 statt. Wirklich bemerkenswert ist hier der spätere internationale Erfolg der beteiligten Talente.²²⁹

²²³ Tiina Lokk im Interview mit der Autorin im Oktober 2012 und im Jubiläumsinterview, Timo Treit 2011, 11.

²²⁴ Chan 2011.

²²⁵ Rüling/ Strandgaard Pedersen 2010, 321.

²²⁶ S. ebenda (mit Verweis auf Iordanova).

²²⁷ Nikitin ist zudem Mitgründer der Filmzeitschrift „Schnitt“, Mitglied beim Filmkritikervereinigung FIPRESCI und der Europäischen Filmakademie, kuratiert internationale Filmfestivals in Deutschland und über ganz Europa und leitet sein eigenes auf Montage und Schnitt spezialisiertes Festival „Film+“ in Köln.

²²⁸ Initiator und Koproduzent war relations – ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes.

²²⁹ Neben Mait Laas noch Stefan Arsenijevic (Serbien-Montenegro), Nadejda Koseva (Bulgarien), Kornél Munczró (Ungarn), Cristian Mungiu (Rumänien) und Jasmila Žbanic (Bosnien-Herzegowina).

Auch wenn PÖFF nicht vergleichbar mächtige Rahmenstrukturen bietet wie die Berlinale, kann das estnische Festival durch Eigeninitiative einzelner Akteure eine fruchtbare Station für transnationale Verflechtungen werden. Das zeigt sich an dem Wirken von Sten Saluveer. Er ist mit PÖFF aufgewachsen, war einige Jahre der technische Leiter des Festivals, musste sich immer wieder mit den Herausforderungen improvisierter Kinoräumlichkeiten auseinandersetzen, und ist mitverantwortlich dafür, dass PÖFF zur Zeit zu den technisch innovativsten Festivals gehöre. Mitunter durch die Gründung des bereits erwähnten Projekts Black Market Online.²³⁰ In Tallinn hat er Kulturmanagement studiert, das interdisziplinäre Medienkunstfestival Plektrum und ein Gruselfilmfestival in Haapsalu mit initiiert. Er koordinierte das Filmprojekt „60 Seconds of Solitude in Year Zero“ im Rahmen des Programms von Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas und ist überzeugt davon, dass sich dieses außergewöhnliche künstlerisch ambitionierte Format durch Zusammenbringen von unterschiedlichen Filmemachern und Produzenten aus der ganzen Welt nachhaltig positiv auf die estnische Filmindustrie auswirkt.²³¹ Beim PÖFF kam er mit der asiatischen Filmkunst in Berührung und eine daraus entstandene Faszination führte ihn nach Tokio, wo er aktiv für PÖFF und den estnischen Film agiert. Durch eine Begegnung mit asiatischen Interessenten ist zum Beispiel die Online-Plattform www.filmmusic.ee entstanden, die estnische Komponisten und deren filmisches Wirken für mögliche internationale Kooperationen vorstellt. Nach Sten Saluveers Vision bräuchte der estnische Film Agenten in Europa, Asien und Nord-Amerika, wobei das PÖFF und weiter gefasst ganz Estland das Potenzial hätte, zu einer Begegnungsstation für das Filmgeschäft zwischen Asien und Nord-Amerika zu werden.²³²

Neben internationalen Netzwerken und einzelnen Akteuren innerhalb dieser Vernetzungen soll hier kurz dargestellt werden, welche Rolle die in Estland residierenden ausländischen Kulturinstitute und Botschaften für die Entwicklung von PÖFF gespielt haben. Eine Erwähnung fanden diese Akteure bereits bei der Beschreibung von PÖFFs Anfangsjahren, die ohne ausländische Hilfe und Beratung um einiges schwieriger zu gestalten gewesen wären. Es ging nicht nur um finanzielle Zuschüsse zur Programmgestaltung, sondern auch um vertrauensbildende Kontaktvermittlungen, Stipendien und Festivalbesuche im Ausland, Recherche und Erwerb der Filmrechte und -kopien, oder um Hilfe beim Transport und Zoll. Ebenso wurden einige Programmformate gemeinsam entwickelt, oder Themen gesetzt, vor allem für Projekte außerhalb des Hauptfestivals. Auch um das Vertrauen der internationalen Kooperations-

²³⁰ Tiina Lokk im Jubiläumsinterview, Timo Treit 2011, 10.

²³¹ Sten Saluveer im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

²³² Ebenda.

partner und Gäste konnte man anfangs einfacher durch eine vertrauensbildende Vermittlung werben. Bis heute spielen die ausländischen Kulturinstitute inhaltlich eine ähnliche Rolle, doch das Festival ist längst nicht mehr so stark darauf angewiesen und die finanziellen Beiträge stehen im Vergleich zum Gesamtbudget des Festivals mittlerweile nicht mehr im Verhältnis zu dem Betreuungsaufwand und Prime-Time-Positionierungsansprüchen einiger Förderer.²³³ In dem gewaltigen Medienrummel um das Festivals wird die Sichtbarkeit der einzelnen kleinen Partner immer komplizierter. Auch wenn zum Beispiel das Goethe-Institut (GI) zufrieden sein könnte, wenn deutsche Produktionen auf dem Festival gut vertreten sind, lebt es davon, diese Botschaft und seine mögliche Beteiligung daran sowohl in dem Gast-, als auch im Mutterland an die Öffentlichkeit und die Fachkreise zu vermitteln. Auf dieses Dilemma kann unterschiedlich reagiert werden – entweder zieht man sich aus der ungleichen Konkurrenz zurück und setzt mehr auf Eigenveranstaltungen außerhalb des Großevents (in Estland braucht das GI durch Fehlen eigener Veranstaltungsräumlichkeiten dafür nach wie vor lokale Partner, deren Medienkontakte und professionelles Management), oder man sucht sich Nischen und Sonderthemen, die sich vom Gesamtprogramm abheben. Für beides hätte das GI eine gute Basis, denn das Institut engagiert sich stark für den deutschen Film in seiner ganzen historischen und aktuellen Bandbreite. Es ist gut vernetzt, setzt auf aufwändige Fortbildungsmaßnahmen für die auf Film spezialisierten Mitarbeiter, stiftet einen Preis für Dokumentarfilm, erwirbt in Absprache mit einem Fachbeirat Filmrechte und Filmkopien/-träger, die für die weltweiten Einsätze mit Untertiteln in beachtlich vielen Sprachen ausgestattet werden, setzt zentral thematische Filmreihen zusammen, schreibt thematische internationale oder regionale Filmwettbewerbe für Studenten aus, setzt sich für Restaurierung und Vermittlung des deutschen Filmerbes ein, stellt didaktisches Material für den Einsatz von Filmen im Sprachunterricht zur Verfügung und bietet den deutschen Festivals und anderen Filmpartnern gelegentlich sein weltweites Institutsnetzwerk für Informationsvermittlung an, was wiederum dem Gastland vom Nutzen sein kann. Wie viel davon vor Ort ankommt, hängt von Traditionen des Gastlandes und des jeweiligen Instituts, sowie oft von der Person der Institutsleitung ab. Das GI in Estland ist auf dem Filmgebiet sehr engagiert und ist zum Beispiel stark auf die estnische Animationsfilmtradition eingegangen. Unter anderem beteiligte es sich an dem vom

²³³ Mit dem Festival verbindet sich viel Glamour und Prestige, wozu natürlich auch die internationalen Gäste, sowie die Mitglieder der diplomatischen Vertretungen atmosphärisch beitragen. Aus der Sicht des Festivals sind jedoch nicht alle Allüren und erforderte Gegenleistungen verhältnismäßig.

Filmfest Dresden und DIAF²³⁴ organisierten internationalen Austauschforum für junge Animationsfilmemacher.

1.2.2.3 Eine europäische Film-Gala in Tallinn

Angesichts der bereits skizzierten Probleme eines fehlenden einheitlichen europäischen Filmmarktes und einer ungleichen Konkurrenz mit der umfangreichen Marketingmaschinerie der US-Filme mit weltweit wirkungsvollem Starsystem²³⁵ wird durch die Verleihung der Filmpreise der Europäischen Filmakademie (European Film Awards, im Folgenden EFA) versucht, eine bessere Kommunikationsgrundlage und Sichtbarkeit für die europäischen Produktionen zu schaffen. Neben wirtschaftlichen Gründen schwingt hier obligatorisch auch die Aufgabe einer kulturellen Identitätsbildung für europäische Bürger mit. Im Sinne der von dem Regisseur und Filmakademiemitglied Volker Schlöndorff geäußerten Sorge, es sei „eine zivilisatorische Katastrophe, dass sich die Europäer für die Filme der Nachbarländer überhaupt nicht interessieren“.²³⁶

Die EFA-Verleihung findet abwechselnd in Berlin und im Folgejahr in einer anderen europäischen Stadt statt. Im Dezember 2010 fand dieser Event in Tallinn in Kooperation mit dem PÖFF statt. In Folge der Wirtschaftskrise von 2008 war es für das Festival schwierig, die von den lokalen Mitveranstaltern erforderlichen Mittel einzuwerben. Beim näheren Hinschauen waren die nationalen Geldgeber und Partner wie etwa der estnische öffentlich-rechtliche Fernsehsender ETV skeptisch, ob diese Veranstaltung die Erwartungen an europaweite Medienwirksamkeit, großem Staraufgebot und Glamour tatsächlich erfüllen würde. Damit sich die Investition lohnt, wollten die lokalen Beteiligten bei der Gala verständlicherweise eigene Akzente setzen (wie es z. B. bei einer Organisation der Eurovision-Konzerte üblich und vom 2002 in Estland auch bekannt ist), was bei dem durch Traditionen recht festgelegten Format nicht einfach auszuhandeln war. Für das hart umkämpfte Ergebnis haben die estnischen Mitwirkenden laut eigenen Aussagen von europäischen Kollegen viel Lob erhalten und für das PÖFF und einigen Vertretern der estnischen Filmindustrie bot der Rahmen der EFA-Preisverleihung sicherlich eine einmalige Möglichkeit der Selbstprofilierung. Tiina Lokk bekam für die Organisation den Kulturpreis des estnischen Außenministeriums. Der Preis ist

²³⁴ Deutsches Institut für Animationsfilm – pflegt unter anderem das Erbe des DEFA-Zeichentrickstudios.

²³⁵ Aber auch der bislang weniger thematisierten Konkurrenz durch das gezielt geförderte und sich global ambitionierter positionierende asiatische Kino.

²³⁶ Volker Schlöndorff, zit. n. Radojevic 2008, 20.

eine Aufzeichnung für künstlerische und intellektuelle Tätigkeit, durch die immer mehr Menschen im Ausland Estland, seine Kultur, Gesellschaft und Geschichte kennen würden.²³⁷

Betrachtet man die Ziele der EFA-Verleihung, wie etwa die Förderung der Entstehung und des innereuropäischen Austausches filmischer Werke, eine „medienwirksame Inszenierung der europäischen Filmstars“ und eine „Öffentlichkeitsarbeit für den Film in Europa“²³⁸ zu erreichen, in gewisser Hinsicht also für die europäische Filmkunst eine Medienwirksamkeit und Begehrlichkeit vergleichbar mit einer Oscar-Verleihung, scheint man davon noch weit entfernt zu sein, wenn der EFA-Gala-Abend auf Malta in 2012 selbstironisch eingeleitet wurde: "Dies ist der 25. Europäische Filmpreis oder wie manche Leute in Amerika sagen - der 'Was'?". Was dann im Nachhinein kommentiert wird: „Oscar-Vergabe geht zwar anders - ein netter Abend war es trotzdem. Mehr aber nicht“.²³⁹

1.2.2.4 Ausblick

Im Jubiläumsjahr 2012 haben sich unterschiedliche lokale kulturpolitische Akteure der Filmbranche positiv bezüglich der Zukunftsaussichten des estnischen Films geäußert. Das Gesamtbild verzeichnet eine sich vergrößernde künstlerische und organisatorisch-wirtschaftliche Differenzierung. Das neue Strategiedokument der Filmschaffenden hat die Visionen vereinheitlicht und die Möglichkeit für mehr Verständnis für die unterschiedlichen Charakteristika des filmischen Wirkungsfeldes zwischen Kunst und Wirtschaft geschaffen. Die Umstrukturierung der kulturpolitischen Organisation dieses kulturellen Bereiches wurde im Jahr 2013 durch eine Reorganisation der Estnischen Filmförderanstalt zu einem Estnischen Filminstitut eingeleitet. Dieser Prozess ging zunächst nicht mit einem größeren Budget einher, was die Protagonisten hinsichtlich der Erfolgsaussichten skeptisch einstimmte. Teilweise wurde eine Zerstörung des sich auf gutem Weg befindenden Fördersystems befürchtet. In ihrem Analyse-dokument postulierten die Beteiligten: „für das Entstehen von sehr unterschiedlichen qualitativen Veränderungen ist es nötig, die Anzahl der prämierten Spielfilme zu steigern. Dies würde eine Erhöhung der inhaltlichen Vielfalt der Filmkultur ermöglichen, würde die professio-

²³⁷ Välisministeerium 2011: Välisministeeriumi kultuuripreemia said Arvo Pärt, Tõnu Kaljuste ja Tiina Lokk, Pressemitteilung des Estnischen Außenministeriums vom 05.01.2011, zugänglich unter: <http://www.vm.ee/et/uudised/valisministeeriumi-kultuuripreemia-said-arvo-part-tonu-kaljuste-ja-tiina-lokk> [Zugriff am 18.01.2017]. Neben der EFA-Verleihung war die Auszeichnung verbunden an die Initiative der Gründung und Organisation des „Black Markets“ für die Vermittlung der filmischen Kooperation der „osteuropäischen“ Staaten.

²³⁸ Radojevic 2008, 91f.

²³⁹ Tagesschau Online 2012: Preisregen für „Liebe“ von Michael Haneke, zugänglich unter 02.12.2012, <http://www.tagesschau.de/kultur/europaeischerfilmpreis104.html> [Zugriff am 03.12.2012].

nellen Standards anheben, engere Beziehungen zum Publikum anbahnen und aus der Sicht der Nationalkultur besser das im filmischen Medium beinhaltende Potential realisieren“.²⁴⁰

Während Tiina Lokk im Jahr 2004 noch verzweifelt auf die kulturpolitische Vernachlässigung des globalen Potentials des Filmbereichs in Estland hingewiesen hat²⁴¹, stellte Ott Karulin im Vorfeld zu den Parlamentswahlen im Frühjahr 2015 fest, dass in den Wahlprogrammen der Parteien der Film nunmehr die günstigste Position genießen würde, was er auf eine gute Lobbyarbeit des Estnischen Filminstituts zurückführt.²⁴² Die Voraussetzungen für eine größere öffentliche und politische Aufmerksamkeit wurden durch den gleichzeitigen internationalen Erfolg des estnisch-georgischen Kooperationsfilms „Tangerines“ erheblich verbessert. Der Film schaffte es Anfang 2015 sowohl auf die Shortlist für die Auszeichnungen mit Golden Globes, als auch auf die Shortlist der Oscarnominierungen auf den besten fremdsprachigen Film. Der finnisch-estnisch-deutsche Kooperationsfilm „The Fencer“ konnte ein Jahr später diesen bisher ungewohnten Erfolg wiederholen, auch wenn es diesmal bei den Oscars für den Sprung von den letzten 9 Nominierten auf die Liste der fünf Auserwählten nicht gereicht hatte. Neben der Feststellung des Potentials der transnationalen Zusammenarbeit und der Attraktivität der estnischen Stoffe gaben diese Erfolge Anlass zur Reflektionen über die nationalen Evaluationsmaßstäbe für kulturelle Ereignisse und Kreativität.²⁴³

Das PÖFF will den erreichten Umfang und das durch die FIAPF-Akkreditierung bestätigte Format beibehalten und zeigt sich der Gefahr bewusst, durch einen Stillstand die Offenheit und Innovationslust zu verlieren. Beim Aufzeigen der noch nicht genutzten Möglichkeiten für lokale Partner und für die nationale Imagepflege scheint das Festival mit einem weiteren Sprung im internationalen Hierarchiesystem der Filmfestivals zu liebäugeln, um durch ein Wettbewerbsprogramm der Filmpremieren zu einem A-Kategorie-Festival zu werden. Eine Gefahr dabei erkennt die Festivalleiterin darin, dass die jetzigen A-Festivals bereits nicht mehr genügend ausgezeichnete Filme finden und die Qualität der Programme dieser Festivals von den Experten ständig kritisiert wird.²⁴⁴ Eine andere Gefahr besteht darin, dass der Umfang des Festivals von den lokalen Akteuren als inadäquat empfunden wird, da es größtenteils von

²⁴⁰ Strategiedokument „Eesti filmi arengusuunad 2012-2020“, 4.

²⁴¹ Lokk 2004.

²⁴² Ott Karulin 2015: Vaade maailmavaateta vaateisse. In: Sirp, 13.02.2015.

²⁴³ S. Tristan Priimägi 2016: Auhinnakultuurist filmikunstis. In: Sirp, 22.01.2016.

²⁴⁴ Tiina Lokk im Jubiläumsinterview, Timo Treit 2011, 12.

denselben kulturpolitischen Mitteln finanziert wird und beim wachsenden Bedarf die Möglichkeiten der nationalen Filmproduktionsförderung noch weiter belasten würde.²⁴⁵

Die Situation der estnischen Filmbranche hängt auch von der europäischen Filmpolitik ab.²⁴⁶ Man kann also – auch hinsichtlich der immer neu anlaufenden Auseinandersetzungen um den EU-Haushalt der jeweils nächsten Legislaturperiode – gespannt bleiben, inwieweit sich dortige Maßnahmen entwickeln, oder fortsetzen.

²⁴⁵ Ülo Pikkov im Interview mit der Autorin im November 2012.

²⁴⁶ Hierzu vermerkt Tiina Lokk in Interview mit der Autorin, dass nach ihrer Beobachtung unterschiedliche europäische Geldgeber immer mehr die Rolle und den Förderungsbedarf der Kreativwirtschaft betonen. Diese sprachliche Verschiebung lässt sich auch stark in der estnischen Kulturpolitik beobachten. PÖFF hat diese Argumentationsführung bereits in der frühen Phase des Aufkommens dieses Themas auf beeindruckende Weise beherrscht und kooperiert diesbezüglich aktuell mit anderen Kulturbereichen wie mit der Showcase-Initiative Tallinn Music Week. S. Dazu näher Kapitel II. 2.2 in dieser Arbeit zur Entwicklung der estnischen Förderpolitik der Kreativ- und Kulturwirtschaft.

1.3 Museumsdirektorin in der europäischen Peripherie: Rael Artel

Nach der Betrachtung der Entwicklung von ausgewählten Institutionen aus den Bereichen Theater und Film stelle ich mit der Kuratorin Rael Artel in diesem Kapitel den Werdegang und das Wirken eines einzelnen Akteures auf dem Feld der bildenden Künste dar. Vor dem Hintergrund ihrer transnationalen Mobilitätserfahrung, ihrer Projektansätze und Amtsausführung als neue Museumsdirektorin können einerseits die Veränderungen des professionellen Feldes der bildenden Künste in Estland sowie die lokalen und europäischen Verhältnisse zwischen Peripherie und Zentrum, andererseits auch Generationenkonflikte und Herausforderungen der Publikumsrezeption darstellen.

1.3.1 Bildende Kunst: Strukturschwäche, Finanzierungsnöte, Generationskonflikte und Genrerivalitäten

*„Hello! My name is Kai Kaljo. I am an Estonian artist. (Canned laughter).
My weight is 92 kg. (Canned laughter).
I am 37 years of age, but still living with my mother (Canned laughter).
I am not married (Canned laughter).
I am working at the Estonian Academy of Art as a teacher for 90 Dollars per month.
(Canned laughter).
I think the most important thing in being an artist is... freedom.
(Pause. Short canned laughter).
I am very happy. (Canned laughter).“²⁴⁷ („Loser“, Kai Kaljo)*

Im Bereich der bildenden Künste hat es in Estland seit dem gesellschaftlichen Umbruch in 1991 mehrere Entwicklungen gegeben anhand derer sich kulturpolitische Dilemmata oder deren öffentliche Wahrnehmung verdeutlichen ließen. Beispielsweise haben erst im Frühjahr 2016 Künstler- und Schriftstellervertretungsorganisationen mit der Einführung eines Pilotprojekts von staatlichen Gehältern für jeweils fünf ausgewählte Künstler und Schriftsteller erneut auf die Rolle und fehlende Existenzgrundlagen der Künstler aufmerksam gemacht.²⁴⁸ Auch wenn Schriftsteller sich mit ähnlichen Problemen der strukturellen Schwächen und sozialen Garantien auseinandersetzen, klagen Vertreter der Kunstszenen noch 25 Jahre nach der Wiedererlangung der staatlichen Unabhängigkeit darüber, dass deren Honorare in den Anträgen auf öffentliche Fördergelder für Ausstellungsprojekte als Fortsetzung einer bedauerlichen Tradition nicht vorkommen.²⁴⁹

²⁴⁷ Text aus der Videoarbeit „Loser“ (1997) der estnischen Künstlerin Kai Kaljo. Zugänglich unter: <https://vimeo.com/14214871> [Zugriff am 12.12.2016].

²⁴⁸ S. dazu mehr Kapitel II. 2.1.

²⁴⁹ S. stellvertretend Fideelia-Signe Roots 2011: Kunstnik palka ei saa. In: Eesti Päevaleht, 30.03.2011; Mari Kartau 2011: Riik on kunsti kodustanud, aga vastutada ei taha. In: Eesti Ekspress, 13.02.2011.

Sinnbildlich für inhaltlich-konzeptionelle Diskussionen und kulturpolitische sowie bautechnische Turbulenzen rund um öffentliche kulturelle Infrastrukturvorhaben steht der Bau des lange ersehnten neuen Gebäudes des estnischen Kunstmuseums KUMU, das nach den Plänen des jungen finnischen Architekten Pekka Vapaavuori errichtet und im Februar 2006 feierlich eröffnet wurde.²⁵⁰ Seitdem werden der Öffentlichkeit regelmäßig nationale und internationale Auszeichnungen für architektonische Lösungen und für das Programm präsentiert.²⁵¹ Das Ringen um den Neubau der Estnischen Kunstakademie ist ein weiteres aktuelles Beispiel für umstrittene Planungen der kulturellen Infrastruktur. In der Debatte und im Entscheidungsprozess liefern die Argumente rund um eine mögliche EU-Finanzierungsförderung hier einen zusätzlichen Aspekt.²⁵²

Die Erreichbarkeit der bildenden Kunst für das Publikum außerhalb der großen Zentren ist laut den neuen staatlichen kulturpolitischen Leitlinien²⁵³ einer der nach wie vor aktuellen Herausforderungen. Damit verbunden ist auch die seit den 90-er Jahren bemängelte Anschlussfähigkeit der zeitgenössischen Kunst bei Vermittlung an ein breiteres Publikum und die daraus abgeleitete Frage nach Förderungslegitimation. Das System der öffentlichen Ankäufe der Kunstwerke, das vielen Künstlern in der Sowjetzeit Existenzgrundlage war, brach mit dem politischen Umsturz zusammen. Vor der Neueinrichtung der öffentlichen Kulturförderung Kultuurkapital im Jahr 1994²⁵⁴ fehlte es neben den Mitteln des neuen von dem amerikanisch-ungarischen Investoren George Soros finanzierten Zentrums für zeitgenössische Kunst an unabhängigen Fördermöglichkeiten. Es entfachte sich eine intensive Debatte um Kunstgenres und Generationen, die bis Ende der 90-er Jahre immer wieder aufkam und an der neben Akteuren des Kunstfeldes auch Schriftsteller und Publizisten mit emotionalen Auftritten für das

²⁵⁰ S. stellvertretend Ants Juske 2000: Kellele revolver, kellele kultuur. In: Eesti Päevaleht, 17.01.2000; Tiit Tuumalu 2005: Oktoober: KUMU valmis vaimustuse, valu ja vaevaga. In: Postimees, 31.12.2005; Rein Lang 2011: Tünnist ja august. In: Eesti Ekspress, 09.07.2011 (Erneute Veröffentlichung von demselben Artikel vom 07.09.2000). Für die offizielle Darstellung des Museums zum Bau des neuen Gebäudes s. den Internetauftritt des Kunstmuseums KUMU: <http://kumu.ekm.ee/en/kumu-art-lives-here/museum-history/construction-history/> [Zugriff am 22.08.2016].

²⁵¹ S. den Internetauftritt des Kunstmuseums KUMU: <http://kunstimuuseum.ekm.ee/en/about-the-museum/art-museum-of-estonia/kumu-art-museum/> [Zugriff am 19.08.2016].

²⁵² S. stellvertretend für eine ausführliche und anhaltende Debatte z. B. den Kommentar als Bestandaufnahme zum Bau des neuen Gebäudes auf dem Internetauftritt der Kunstakademie: <http://www.artun.ee/akadeemia/uus-maja/> [Zugriff am 22.08.16]; Margit Mutso 2013: Kunstiakadeemia taandumine. In: Eesti Päevaleht, 23.09.2013; Teele Tammeorg 2014: Eurorahaga uuele ringile: EKA hoiab Tartu mnt krunti veel trumbiks. In: Eesti Päevaleht, 30.01.2014. Im Gegensatz zu dem Bau des Kunstmuseums KUMU liegt bei dem Bau des Gebäudes der Kunstakademie die Verantwortung bei dem Bildungsministerium.

²⁵³ Gemeint ist das Dokument „Kultuur 2020“. S. dazu detailliert im Kapitel II. 2.3.

²⁵⁴ S. dazu ausführlich im Kapitel II. 2.1.

Fortbestehen einer in Gefahr behaupteten „nationalen Kunsttradition“ teilgenommen haben.²⁵⁵

Die Vertreter der traditionellen Kunsttechniken wie figurative Malkunst, Bronzeskulptur oder Grafik wurden in der neuen Situation der Umstrukturierungen auf dem Kunstfeld in überhitzten Diskussionen zum Symbol von Stagnation.²⁵⁶ Sie sahen sich vernachlässigt gegenüber der neuen „Generation der Gewinner“, den internationalen „Biennale-Popstars“ des Kunstlebens der postkommunistischen Zeit, die laut dem estnischen Kunstkritiker Ants Juske jung genug für eine „Kehrtwende in ein neues Kunstmodell“ waren und nicht durch den Status eines „offiziellen Künstlers“ oder eines Avantgardeklassikers gezeichnet waren.²⁵⁷ Das Gefühl der Benachteiligung wurde verstärkt durch die Aufmerksamkeit, die der Rehabilitierung der estnischen Avantgardekünstler der 60er und 70er Jahre im Ausstellungsleben in den ersten Jahren nach 1991 durch rückblickende Präsentationen zuteil wurde.²⁵⁸

Der symbolhafte Konflikt zwischen „Tradition“ und „Erneuerung“ offenbarte sich bei den Fragen der Verteilung von Privilegien – bei Entscheidungen über Fördermittel und über den Zugang zu Möglichkeiten, die Werke auf Ausstellungen präsentieren zu können. Die Künstlerpersönlichkeiten wurden immer mehr abhängig von Vermittlern, von den Urteilen der Kritiker, der Kuratoren, der Galeristen, der Jurymitglieder für Ankäufe und Projektmittel. Der erste Skandal im Kunstleben des wieder unabhängigen Estlands war der Ausschluss der Arbeiten einiger etablierten Künstler mit erkennbarer Handschrift von der traditionellen Herbstausstellung des estnischen Künstlerverbandes in der Tallinner Kunsthalle im Jahr 1992.²⁵⁹

Der Künstler und Kritiker Raivo Kelomees hat darauf hingewiesen, dass auf dem Kunstfeld zunächst ein Spagat nötig schien zwischen der Erhaltung der viel gelobten künstlerischen Qualität der traditionellen Kunst und der Notwendigkeit, das bisherige Bild mit den „Spielarten der zeitgenössischen internationalen Kunst anzureichern“.²⁶⁰ Zur Schließung einer emp-

²⁵⁵ Einen guten Überblick mit Originalstimmen der Beteiligten liefert hierzu Terje Meisterson in ihrer Magisterarbeit: T. Meisterson 2004: Eesti Kultuuri enesekirjeldus 1990. aastatel, magistritöö, Tallinn.

²⁵⁶ S. T. Meisterson 2004, 52-70.

²⁵⁷ Ants Juske 2001: Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused. In: Sirje Helme, Johannes Saar (Hrsg.) 2001: Ülbeld üheksakümnead. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunsti. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 11-22.

²⁵⁸ S. T. Meisterson 2004, 56.

²⁵⁹ S. Ebenda, 53ff.

Eva-Erle Lilleaet attestiert dem Ausstellungsformat der Frühlings- und Herbstausstellungen des Künstlerverbandes noch ganz aktuell die Unentschiedenheit und Unausgewogenheit zwischen den „berühmten Schwerewichtlern“ Malerei, Skulptur und Grafik und den neueren Medien wie Foto, Video oder Installation. Ebenso spricht sie das andauernde Dilemma zwischen der Gewährung eines offenen Zugangs der Künstler zu den Ausstellungen gegenüber der Entscheidungen eines Kurators, oder einer Auswahlkommission an. Eva-Erle Lilleaet 2016: Grandis, grandis, grandis. In: Sirp, 03.06.2016.

²⁶⁰ Raivo Kelomees 1992, zit. n. T. Meisterson 2004, 54.

fundenen Informationslücke wurden in den Fachmedien Übersetzungen vieler wichtigen Ideen und Theorien des westlichen kunstwissenschaftlichen Kanons veröffentlicht.²⁶¹

Eine große Diskussion löste der Kritiker Ants Juske mit seiner Kuratorausstellung „Kunsti piirid“ (Die Grenzen der Kunst) im Jahr 1994 aus. Die Ausstellung war konzipiert als eine Illustration zu seinem Artikel „Über relativistische Theorien beim Definieren der Kunst“²⁶² und sollte unter anderem zeigen, dass die Entstehung von „Kunst“ eine Frage von Präsentation, Behauptung und Abmachungen unter unterschiedlichen Akteuren ist. Ebenso ging es anlehnd an Joseph Beuys (Jeder kann ein Künstler sein) um die spielerische Frage, ob und unter welchen Umständen ein Kritiker zum Künstler werden/ sich selbst als Künstler inszenieren kann. Diese Demonstration der Gegensätzlichkeit des traditionellen Schaffens und des Konzeptualismus hat zu einer Krise der Deutungsmöglichkeiten der Kunst im Allgemeinen geführt.²⁶³

In neuen Wertschätzungsverhältnissen schien die Autorität von herkömmlichen handwerklichen Kompetenzen immer mehr zu verfallen, was bei betroffenen Künstlern zu verbitterten Verlustreaktionen geführt hat. Der Lyriker Priidu Beier hat süffisant resümiert: „Mindestens die Hälfte der Absolventen der Kunstuniversität verfügt über keinerlei spezifische künstlerische Fertigkeiten. Sie können nur fotografieren, installieren und mit dem Computer kommunizieren. Neue kreative Lernmethoden haben also den Weg auch nach Estland gefunden“.²⁶⁴ Vor allem in Zusammenhang mit der Polemik rund um das Kunstwerk „Eesti apokriivad“ von Raul Meel, das im Jahr 1998 in der Kunsthalle im Rahmen einer Ausstellung zu Ehren des estnischen Staatsjubiläums präsentiert wurde und um die Installation „15. mai – 1. juuni 1992“ von Jaan Toomik sind in der öffentlichen Rezeption nachhaltig „traumatische Metapher“²⁶⁵ verankert worden, die unter anderem zu einem Imageverlust der zeitgenössischen

²⁶¹ Meine Analyse der Inhalte der Jahrgänge der Zeitschriften „Vikerkaar“ und „Teater. Muusika. Kino.“ von 1990-2014 zeigt, dass dieser Prozess auch bei anderen Kulturfeldern zu beobachten ist. Ebenso wird hier sichtbar, dass die Funktion der grenzüberschreitenden fachlichen Wissensvermittlung in diesem ganzen Zeitraum zu den aktuellen Aufgaben der Kulturmedien gehört.

²⁶² Ants Juske 1993: Relativistlikke teooriaid kunsti defineerimisel. In: Looming, Nr. 7, 1993.

²⁶³ S. T. Meisterson 2004, 57f.

²⁶⁴ Priidu Beier 1997, zit. n. T. Meisterson 2004, 58.

²⁶⁵ Heie Treier 2012: Kuidas puhastada kunstiajalugu traumaatilistest metafooridest. In: Kunst.ee, Nr. 4, 2012. Jaan Toomik präsentierte in seiner Installation von 1992 in Gläsern menschlichen Kot. Die Bezeichnung „Ins-Glas-Scheißer“ (purkisittuja) steht seit der polemischen nachträglichen medialen Besprechung des Kunstwerks im Jahr 1995 (s. Treier 2012) als Sinnbild für die Unverständlichkeit, Unzulänglichkeit und Vulgarität der zeitgenössischen Kunst. Raul Meels Kunstwerk besteht aus einer Reihe von Plakaten in estnischen Nationalfarben, worauf von einem Teil des Publikums als obszön empfundene Texte des Schriftstellers Peeter Sauter abgebildet waren. Auf Proteste des Publikums vermittelte sogar der Staatsschutz wegen möglicher Entweihung der Staatsflagge.

Kunst beim Publikum geführt haben.²⁶⁶ So entstand eine Fraktion mit dem Argument des Publikumsverlustes und der als Provinzialität beschimpften Sorge um die Nachhaltigkeit der traditionellen nationalen Kunst und ein anderes Lager mit dem Argument von internationalen Erfolgen im Bereich der sogenannten neuen Künste und der Klage um fehlende Bildung zum Verstehen der zeitgenössischen Kunst.²⁶⁷ Dass diese Frontlinie größtenteils auch die Generationen getrennt hat, zeigte der öffentliche rüde Machtkampf um Positionen in den Gremien des Künstlerverbandes im Rahmen des Kongresses der Vereinigung am 28. März 1998.²⁶⁸

Die Maler haben die Vertreter der neuen Künste öffentlich dafür beschuldigt, die nationale estnische Kunst zu zerstören.²⁶⁹ Die wichtigste Institution, die die Entwicklung der Genrepluralität im estnischen Kunstleben in den 90er Jahren gezielt gefördert hat und somit fast verschwörungstheoretisch am Pranger stand²⁷⁰, war das Soros Zentrum der Zeitgenössischen Kunst. Das Zentrum war als Unterprogramm der örtlichen Open Society Foundations²⁷¹ fast gleichzeitig in mehreren ost- und mitteleuropäischen Transformationsgesellschaften²⁷² auf Initiative des amerikanisch-ungarischen Investoren George Soros²⁷³ gegründet worden. Das Personal für diese Zentren wurde gezielt persönlich von Suzanne Meszoly, der Leiterin des ersten Zentrums in Budapest, ausgewählt. In Estland wurde die Kunsthistorikerin und -kritikerin Sirje Helme zur ersten Leiterin des Zentrums für Zeitgenössische Kunst ernannt. Das Prinzip der Wirkungsmechanismen basierte im ganzen Netzwerk auf dieselbe Ideologie und wurde gleichwertig dimensioniert finanziert. Sirje Helme dokumentiert die Grundstruktur des Vorgehens. Das Ziel war zum einen, durch Offenheit und wechselseitigen Informationsaustausch Zugangsmöglichkeiten zum internationalen Kunstgeschehen zu verschaffen

²⁶⁶ S. u. a. Johannes Saar 2001: Sitt lugu. Avalik arvamus eesti kunstist 1990. aastatel. In: Sirje Helme, Johannes Saar (Hrsg.) 2001: Ülbeld üheksakümnead. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 326-335.

²⁶⁷ Dass diese Argumentationslager auch noch über der 90er Jahre hinaus bestehen geblieben sind, zeigen stellvertretend folgende Artikel: Ants Juske 2006: Uut moodsa kunsti ajalugu oleks vaja. In: Eesti Päevaleht, 04.11.2006; Anders Härm 2011: Avalik loeng ühele kuulajale. In: Postimees, 26.10.2011.

²⁶⁸ S. die Darstellung der unterschiedlichen Stimmen in T. Meisterson 2004, 62ff.

²⁶⁹ S. Ebenda, 55.

²⁷⁰ S. Juske 2006, Uut moodsa kunsti...; Sirje Helme 2001: Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus keerulisel kümnendil. In: Sirje Helme, Johannes Saar (Hrsg.) 2001: Ülbeld üheksakümnead. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 36-52, hier vor allem 37 und 41.

²⁷¹ S. den offiziellen Internetauftritt unter: <https://www.opensocietyfoundations.org>.

²⁷² Bereits 1985 wurde in Budapest das „Soros Foundation Fine Arts Documentation Center“ gegründet und später als „Soros Center for Contemporary Art“ umbenannt. Im Jahr 1992 wurden nach diesem Vorbild weitere Zentren in Prag und Warschau eröffnet, Anfang 1993 in Bratislava, Bukarest, Kiew, Ljubljana, Moskau, Riga, Sankt-Petersburg, Vilnius, Zagreb und Tallinn (s. S. Helme 2001, 36), zwischen 1994 und 1999 folgten Einrichtungen in Belgrad, Chisinau, Sarajevo, Odessa und Almaty (s. Octavian Esanu unter: <http://www.contemporary.org/dictionary/view/7> [Zugriff am 26.08.2016]).

²⁷³ Die gesellschaftlich-politischen Grundlagen seines Engagements hat er im folgenden Buch veröffentlicht: George Soros 2001: Die offene Gesellschaft. Für eine Reform des globalen Kapitalismus, Berlin.

und zum anderen, finanziell Künstler und Projekte zu unterstützen, die sich explizit der Verwendung neuer Technologien in der Kunst widmen wollten. Zur Erreichung dieser Ziele dienten drei Grundprogramme: es wurde eine Künstlerdatenbank erstellt, Fördermittel für Kunstprojekte um neue Technologien wurden bereit gestellt und es wurde das Format einer Jahresausstellung entwickelt, die neue Ideen inspirieren, neues Energiepotential generieren und gesellschaftliche Analyse und soziale Ansätze verbinden sollte.²⁷⁴

Die private Förderung eines ganz klar eingegrenzten Teils der lokalen Kunstszenen mit ausländischem Geld hat unter den Beteiligten der estnischen Kunstszenen Unverständnis hervorgerufen, denn laut Sirje Helme galt die Erwartung, dass solche Mittel erfahrungsgemäß allen gleich zu Gute kommen sollten.²⁷⁵ Aus dieser Enttäuschung sind Spannungen entstanden und es gab Stimmen, die im Kontext der Übergangsschwierigkeiten im Kunstleben behaupteten, mit dem „amerikanischen Geld“ würde „die gute estnische Kunst zerstört“²⁷⁶, bzw. würde die natürliche Entwicklung künstlich entstellt.²⁷⁷ Sirje Helme als Verantwortliche für die lokale Umsetzung der Ziele des Soros-Zentrums stellt diesen Vorwürfen entgegen, die konfliktreiche Debatte um das Wesen der Kunst und deren gesellschaftliche Möglichkeiten sei dank dieser extern finanzierten Unterstützung vermutlich viel schneller und konzentrierter abgelaufen, als es sonst der Fall gewesen wäre, wobei Estland eine „wahrhafte Provinzialisierung“ erspart geblieben sei.²⁷⁸

Zu einer besseren Einordnung der Gewichtung der Tätigkeit des Soros-Zentrums für zeitgenössische Kunst dient der Vergleich zum Budget für zeitgenössische Kunst im staatlichen Haushalt. Während das Kultusministerium im Jahr 1995 entsprechend 473.000 EEK²⁷⁹ zur Verfügung gestellt hat, führte das Soros-Zentrum alleine für seine Jahresausstellung 500.000 EEK im Budget. Darüber hinaus gab es Mittel in Höhe von über 600.000 EEK für Stipendien und zusätzliche Summen für unterschiedliche Dokumentationen, wobei die bezahlten Honorare für Beiträge in den veröffentlichten Medien die damaligen üblichen Vergütungen überstiegen hätten.²⁸⁰

²⁷⁴ S. Helme 2001, 36f.

²⁷⁵ Ebenda, 40.

²⁷⁶ Ebenda, 41; ebenso Juske 2006, Uut moodsa kunsti...

²⁷⁷ S. Helme, 37.

²⁷⁸ Ebenda, 37.

²⁷⁹ Die Landeswährung Estnische Krone (EEK) wurde im Sommer 1992 eingeführt. Der fixe Wechselkurs war damals an Deutsche Mark im Verhältnis von 8 EEK = 1 DEM gebunden. Seit Januar 2011 gelten in Estland Euros (15,65 EEK = 1 EUR).

²⁸⁰ S. Helme 2001, 40. Helme deutet hier auch an, dass in den Jahren 1993 und 1994 das Finanzierungsverhältnis noch größer auseinandergefallen sein muss.

Das Ziel des Engagements der Soros-Zentren für zeitgenössische Kunst in den postkommunistischen Ländern in Ost- und Mitteleuropa war die Unterstützung der gesellschaftlichen Transformation einerseits durch Ermöglichung von neuartigen künstlerischen Interventionen und Beobachtungen und andererseits durch die Vermittlung einer transnationalen Kommunikation. Neben diesen inhaltlichen Impulsen lieferte das Soros-Zentrum durch eigene Verwandlungen auch selbst ein Exempel der institutionellen Entwicklung eines Fördermechanismus. Während beim inhaltlichen und strukturellen Vorgehen anfangs ein fest vorgegebenes Muster verfolgt wurde²⁸¹ konnte das Zentrum in Tallinn mit der Zeit mehr eigene Akzente setzen²⁸² auch wenn diese auf lokaler Basis nach wie vor die zentrale „Ideologie“ der Soros-initiative „materialisiert“ haben²⁸³. Die stetige Verwandlung der inhaltlichen Ansätze bei Gestaltung der Jahresausstellung und der Stipendienvergabe war zum einen eine Reaktion auf zentral beschlossene Veränderungen der Finanzierungsgrundlage, bei der ab 1997 immer mehr auf Eigeninitiative gesetzt wurde und die von Zusatzfinanzierungen abhängig wurde.²⁸⁴ Zum anderen war es eine notwendige Anpassung an das veränderte Umfeld in der regionalen und lokalen Szene der zeitgenössischen Kunst mit immer mehr Fördermöglichkeiten, alternativen Vernetzungswegen und internationalen Ausstellungsformaten.²⁸⁵ Seit 1999 musste das Zentrum sich eigenständig finanzieren und hat sich darauf konzentriert, Informationen zu vermitteln, Kataloge und Broschüren zu verlegen, estnische Präsentationen auf der Biennale in Venedig zu koordinieren und Ausstellungen ins Ausland zu vermitteln.

Das von einigen Akteuren des lokalen Kunstfeldes als eine Intervention empfundene neue Format der Jahresausstellung lieferte aus der Sicht der Verantwortlichen einen „Wendepunkt“ in der estnischen Ausstellungspraxis durch die Einführung und Vermittlung der Position eines Kurators, der durch ein Verfahren der öffentlichen Ausschreibung ernannt wurde.²⁸⁶ Die neue „revolutionäre“ Qualität der Kunstvermittlung hat auch die Kunstkritiker hinsichtlich des eigenen Reaktionsniveaus vor Herausforderungen gestellt.²⁸⁷ Gleich mit dem ersten Ausstellungskatalog wurde auch der inhaltlichen und formalen Seite der Informationsvermittlung ein

²⁸¹ S. ebenda, 36f., auch 45.

²⁸² Ebenda, 42.

²⁸³ Ebenda, 48.

²⁸⁴ Ebenda, 42. Es handelte sich um einen Beschluss des Büros der Open Society Foundation in New York.

²⁸⁵ Ebenda, 42, 50f.

²⁸⁶ Ebenda, 48f. Helme bezieht sich hier auf die lokale Medienrezeption.

²⁸⁷ Ebenda, 49. Helme bezieht sich hier auf eine Feststellung des Theoretikers und Künstlers Peeter Linnap. Auf eine „Importierte Revolution“ in den 90er Jahren, aber auch auf ein Vakuum und einen Neokonservatismus nach der Beendigung der ausländischen Finanzierung des Soros-Zentrums im Jahr 1999 weisen auch die Kuratoren Hanno Soans und Anders Härm bei der Ankündigung der von ihnen kuratierten Ausstellung „Uus laine“ (Neue Welle) in der Tallinner Kunsthalle im Frühjahr 2007 hin. Anders Härm, Hanno Soans 2007: Uus laine. In: Sirp, 27.04.2007.

neuer Standard gesetzt, wobei die dem grenzübergreifenden Vernetzungsgedanken des Soros-Zentrums geschuldete Übersetzung ins Englische ein wichtiges Merkmal war.²⁸⁸

Die von den Förderern entwickelte Idealvorstellung der Vernetzung sah auch eine regionale Zusammenarbeit vor. Dafür wurde das Soros Centres Art Regional Program²⁸⁹ gegründet, damit die Künstler der postkommunistischen Länder nicht nur in Richtung Westen streben, sondern auch untereinander kooperieren würden. Das Ergebnis sei laut Sirje Helme relativ ernüchternd ausgefallen, da weder ein großes gegenseitiges Interesse, noch Kenntnisse voneinander, noch besondere regionale Gemeinsamkeiten gefunden werden konnten.²⁹⁰ Dem entgegengesetzt gab es eine erhebliche Schar an westlichen Interessenten, die neue Impulse, Informationen und Talente gesucht haben und eben bei den Soros-Informationszentren fündig wurden, wobei diesen geradezu eine monopolistische Stellung der Vermittlung zuteil wurde.²⁹¹ Sirje Helme berichtet auch von einem kritiklosen Idealismus, Integrationsglauben und über Verbitterung der Kollegen in der Region angesichts der Erkenntnis, dass das westliche Interesse sehr wohl den zur Verfügung gestellten Informationen galt, jedoch nicht einer Kooperation auf fachlicher Basis, die womöglich eine neue Konkurrenz auf westliche Kuratoren- und Managementpositionen bedeutet hätte.²⁹²

Hier wird das ambivalente Verhältnis der Zu- und Einordnungen zwischen „Ost“ und „West“ nach 1989 sichtbar. Der estnische Kunstwissenschaftler Johannes Saar beklagt im Jahr 1998 in einem Artikel die Übereifrigkeit der ganzen – von ihm bezüglich der Existenz und Homogenität scheinbar nicht in Frage gestellten – osteuropäischen Region bei der geistigen und kulturhistorischen Orientierung in Richtung Westen, wobei aus seiner Sicht die eigene Identität den westlichen Erwartungen und Projektionen vauseilend zum Opfer fallen würde. So entstünde eine schweigende Kultur: „Eigentlich führt Europa durch den Mund der aus dem Sozialismuslager Kommenden einen Monolog mit sich selbst. Unschlüssig wie eine Hydra, die für ihre neue Gliedmaße erst eine Funktion sucht.“²⁹³ Durch eine so beschriebene aktive Unterordnung entsteht hier der Eindruck einer Passivität, die gleichermaßen einer vermeintlich homogenen Region und einzelnen Akteuren zugeschrieben wird. Die Ambivalenzen bei den Diskussionen über diese Verhältnisse zeigte deutlich auch die Debatte um die große Aus-

²⁸⁸ Ebenda, 49.

²⁸⁹ Soros Centres Art Regional Program – SCARP.

²⁹⁰ S. Helme 2001, 44-47.

²⁹¹ Ebenda, 37, 45.

²⁹² Ebenda, 45.

²⁹³ Johannes Saar 1998: Vaikiv kultuur. Edasi Euroopasse – maisikasvatust juurutama! In: Postimees Kultuur, Nr. 42, S. 5.

stellung „After the Wall. Art and Culture in Post-communist Europe“, die anlässlich des 10. Jubiläums des Mauerfalls vom 16.10.1999 bis 16.01.2000 in Moderna Museet in Stockholm, sowie anschließend in Budapest und Berlin zu sehen war und bei der auch die Soros-Zentren der beteiligten Länder eine führende Rolle gespielt haben.

Den Soros-Zentren ist bei den beklagten Entwicklungen zum Teil eine unifizierende Rolle zugeschrieben worden. Der serbische Künstler und Kunsttheoretiker Miško Šuvaković hat beispielsweise den Begriff „Soros Realism“ geprägt, unter dem er folgendes versteht: „[...] a *soft and subtle* uniformisation and standardisation of Postmodernist pluralism and multiculturalism as a criterion of enlightened political Liberalism that has to be realised by European societies at the turn of the century“.²⁹⁴ Entsprechend der bereits thematisierten kritischen Stimmen von einigen estnischen Künstlern und Kritikern über die Einmischung mit amerikanischem Geld in die lokalen Entwicklungen äußert sich auch der rumänische Historiker Erwin Kessler, indem er fragt: “What is the main task of the Soros Centers for Contemporary Art – to detect and sustain artists, indifferently of the genres and the techniques in which they choose to express themselves, or to reformulate the current aesthetics and to re-dimension it according to some (imported) ‘standards’ that are in used in the contemporary world?“.²⁹⁵

Die Wahrnehmung einer Linearität der Bestrebungen von Osten gen Westen wird durch das Projekt „Former West“ unter der Leitung von Maria Hlavajova, von 1994-1999 Leiterin des Soros-Zentrums für Zeitgenössische Kunst in Bratislava und seit 2000 Leiterin von BAK, basis voor actuele kunst in Utrecht, relativiert. Angesichts der „marketingverdächtigen“ und „selbstkolonisierenden“ Zuordnung „Former East“ solle man auch aktiv die Bezeichnung „Former West“ konstruieren, um deutlich zu machen, dass auch ein „Westen“ nach dem Zusammenfall der Blockrivalität nicht mehr ohne weiteres in alter Form existieren könne und neue Orientierungshorizonte gemeinsam aufgebaut werden sollten.²⁹⁶

Inzwischen ist eine neue Erasmus-Generation von Nachwuchskünstlern herangewachsen, die immer mehr Möglichkeiten zu Studien- und Residenzaufenthalten, sowie Praktika und Netz-

²⁹⁴ Miško Šuvaković 2002: The Ideology of Exhibition: On the Ideologies of Manifesta. Hervorhebungen durch den Autor. Zugänglich unter: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> [Zugriff am 31.08.2016].

²⁹⁵ Erwin Kessler 1997, zit. n. Octavian Esanu unter: <http://www.contemporary.org/dictionary/view/7> [Zugriff am 31.08.2016].

²⁹⁶ S. den Internetauftritt des Projekts „Former West“ unter <http://www.formerwest.org> und die Erläuterungen von Maria Hlavajova im Rahmen der Gesprächsrunde mit Katarzyna Kosmala, Rael Artel und Iliyana Nedkova anlässlich einer Präsentation des von Katarzyna Kosmala herausgegebenen Buches „Sexing the Border. Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe“ in Edinburgh am 23.03.2015. Die Videoaufzeichnung ist zugänglich unter: <https://vimeo.com/130040477> [Zugriff am 31.08.2016].

werktreffen im Ausland wahrnehmen. Ebenso hat sich eine vielfältigere Organisations- und Unterstützungsstruktur entwickelt. Die in dieser Arbeit aufgeführte Analyse der Reisestipendien der estnischen Kulturförderung Kulturkapital zeigt, dass auf dem Feld der bildenden Kunst im Vergleich zu Musik und darstellenden Künste sich der Anstieg der Internationalisierung und Kulturtransferansätze am deutlichsten belegen lässt, wobei die Ausgangsposition deutlich niedriger war.²⁹⁷ Kulturelle, soziale, ästhetische und geographische Zu- und Einordnungen und eine Rivalität der Förderung und Ausstellungsmöglichkeiten aufgrund entsprechender Zugehörigkeiten spielen jedoch nach wie vor eine Rolle sowohl bei der Besprechung der Kulturpolitik, des Ausstellungslebens als auch den Werken einzelner Künstler. Junge Kuratoren wie Hanno Soans, Anders Härm und Rael Artel beklagen bis heute nationalistische Tendenzen bei der Erwartungshaltung einiger Mitglieder des Künstlerverbandes und bei den Förderbeschlüssen öffentlicher Gremien.²⁹⁸ In der Übersichtsausstellung „Neue Welle“ (Uus laine) in der Tallinner Kunsthalle im Jahr 2007 haben Soans und Härm eine neue Künstlergeneration vorgestellt, die laut dem Urteil der Kuratoren eine neue weltoffenere Selbstverständlichkeit im Umgang mit neuen künstlerischen Ausdrucksformen und unterschiedlichen Theorien offenbaren und daher auch weniger präventiv auftreten würden, als die Kollegen in den 90er Jahren.²⁹⁹

Soans und Härm begrenzten sich bei der Ausstellung der „Neuen Welle“ auf einige Hinweise auf Zugehörigkeiten zu unterschiedlichen neuen „Mikroszenen“ in der Kunstlandschaft. Ebenso orientierten sie sich nach den Unterschieden der drei größeren Kunstszenen in Tallinn, Tartu und Pärnu, ohne daraus direkt ein Thema der Ausstellung zu machen.³⁰⁰ Hier setzt das Team der Ausstellung „Archäologie und Zukunft der estnischen Kunstszenen“ an, die vom 19. Oktober bis 30. Dezember 2012 im Kunstmuseum KUMU zu sehen war. Es wird die Frage gestellt, wie unter den Bedingungen von Pluralität und Zersplitterung Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst in Museen überhaupt noch aussagekräftig übersichtlich präsentiert werden könnten, so dass Vertreter von Gruppierungen und Institutionen eingebunden werden könnten, deren Tätigkeit auf unterschiedlichen Technologien oder Ideologien basiert. Durch die Offenlegung der Skepsis gegenüber der eigenen Aufgabenstellung wird aus dem Vorhaben erklärtermaßen ein Experiment, das nebenbei die Arbeitsgrundlagen der beteiligten

²⁹⁷ S. Kapitel II. 2.1.

²⁹⁸ S. ausführlicher im weiteren Verlauf dieses Kapitels, sowie stellvertretend Anders Härm 2011: Avalik loeng..., ebenso Härms kritischen Kommentar zu einer Übersichtsausstellung der litauischen Kunst in Vilnius im Jahr 2001. Anders Härm 2001: Õuduspiltide ülevaatenäitus. In: Eesti Päevaleht, 24.09.2001.

²⁹⁹ S. das Interview mit Anders Härm und Hanno Soans: Tiit Veispak 2007: Eesti kunsti uusim laine tuleb tasa ja targu (Interview mit Anders Härm und Hanno Soans). In: Postimees, 26.04.2007.

³⁰⁰ S. Härm/ Soans 2007.

Kuratoren und den engeren lokalen und breiteren grenzüberschreitenden bzw. fachlichen diskursiven Kontext der Ausgangslage transparent macht.³⁰¹

Die Kategorisierung der Kunstproduktion nach stadt-basierten Künstlerszenen und deren historischer Einbettung betrifft auch die Rivalitätsfrage anhand Tallinns als „Zentrum“ in seinem Verhältnis zu der „Peripherie“ in Tartu und Pärnu. Zum Beispiel hatte der Lyriker Priidu Beier im Jahr 1997 gespottet, die Tallinner seien zu einem ganz eigenen Volk geworden, mit einer eigenen „language“, bei der es von englisch- und finnischsprachigen Begriffen nur so wimmeln würde.³⁰² Auch bei den ersten Verteilungsrunden der estnischen Kulturförderung Kultuurkapital gab es abschätzige Bemerkungen über die angeblich mangelnde Professionalität der Künstler außerhalb von Tallinn.³⁰³

Vor dem Hintergrund des lokalen Kontextes, des transnationalen Werdegangs und der inhaltlichen Akzentpunkte der Tätigkeit von Rael Artel, der Protagonistin des nächsten Abschnitts dieser Arbeit, erweist sich die Differenzierung unterschiedlicher estnischer Kunstszenen in der Herausarbeitung der genannten Ausstellung als ausschussreich. Die Kuratorin Eha Komissarov stellt zum einen Tartu als Wiege der Tradition und Behüterin der estnischen Malkunst dar, und zwar hinsichtlich des Erbes der legendären Pallas-Kunstschule, die dort 1919 bis 1940 wirkte. Sie attestiert den Akteuren dieser Szene bereits in der Sowjetzeit eine bewusste Kontraposition zu Tallinner Künstlern, die mobiler und internationaler agiert hätten.³⁰⁴ Die Kuratorin Kati Ilves hat ihrerseits in Tartu eine weitere Künstlerszene verortet, deren Wurzeln vom akademischen Leben dieser Universitätsstadt herrühren und deren Mitglieder Inspiration von der Philosophie, Semiotik und anderen Fächern der Geisteswissenschaften schöpfen würden.³⁰⁵ Der von Rael Artel kuriierte Teil der Ausstellung stellt Pärnu als das Zentrum der Kunsterneuerung in Estland Ende der 90er und Anfang der Nullerjahre dar. Es war ein Ort einer radikal-aggressiven, abenteuerlichen, intervenierenden und antiinstitutionellen Kunstproduktion in der Tradition von Neodada, Aktionismus und Performance.³⁰⁶ Eine weitere Kategorisierung nimmt die Kuratorin Kati Ilves unter dem Titel „Die Tallinn-Amsterdam

³⁰¹ S. den Ankündigungstext der Ausstellung „Eesti kunstiskeenede arheoloogia ja tulevik“ beim Internetauftritt des KUMU Museums: <http://kumu.ekm.ee/hetkel-avatud-naitused/2014-2/2012-2/eesti-kunstiskeenede-arheoloogia-ja-tulevik/> [Zugriff am 01.09.2016].

³⁰² Priidu Beier 1997, zit. n. T. Meisterson 2004, 58.

³⁰³ S. mehr im Kapitel II. 2.1.

³⁰⁴ Eha Komissarov in der Sendung „Kultuurimeeter“ in der Tallinna TV vom 05.12.12. Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1QBO8jZh6WM> [Zugriff am 01.09.2016].

³⁰⁵ S. Ausstellungsankündigung „Eesti kunstiskeenede arheoloogia ja tulevik“.

³⁰⁶ Eha Komissarov in der Sendung „Kultuurimeeter“ 2012. S. auch die nach der Ausstellung herausgegebene Publikation: Rael Artel 2015: „Plahvatus Pärnus / Explosion in Pärnu“ 1990.–2000. (Public Preparation).

Achse des grafischen Designs“ vor. Hier wird deutlich, dass die Mobilität und Ausbildung der jungen estnischen Nachwuchskünstler im Ausland – in diesem Fall in unterschiedlichen Kunsthochschulen in Niederlanden – für eine neue Mentalität und künstlerische Ansätze sorgen können.³⁰⁷

Mit diesen Einordnungen wird in der Darstellung der Kuratoren der Ausstellung sichtbar, dass die Akteure des Kunstbereichs in unterschiedlichen estnischen Städten sich neben den Positionierungen und Konflikten zwischen Zentrum und Peripherie voneinander mit Hinweisen auf lokale Traditionen oder Positionierungen zwischen nationalen und transnationalen Verhältnis- und Vorbildbezügen abgrenzen. Hinzu kommen neue Zuordnungen, die auf studiumbezogene transnationale Mobilität zurückführen und die erkennbare Folgen auf Künstlerpositionen innerhalb bestimmter, z. B. genre- oder technikbasierter Fachkreise haben. Diese Einordnungen werden von den Kuratoren jedoch zugleich mit einer Notiz versehen, dass das ganze Feld der zeitgenössischen Kunst in seiner Pluralität unzählige Möglichkeiten der Kategorisierung und Akzentsetzung in der Vermittlung bietet³⁰⁸, was wiederum die Abhängigkeitsverhältnisse der Akteure in den Bereichen der Schöpfung und Produktion, der Förderung, der institutionellen Organisation und Kritikhoheit erkennbar macht. Dass diese Verhältnisse sich nach den oben beschriebenen Querelen der 90er Jahre um die Umgestaltung des Feldes um diese neuen Positionen herum zum Teil immer noch konfliktreich gestalten, zeigt der Werdegang von Rael Artel, einer freien Kuratorin mit transnationaler Ausbildung, die im Jahr 2013 in Tartu Leiterin des Kunstmuseums wurde.

1.3.2 Rael Artel: Eine umstrittene „Übernahme“ in der Provinz

Als Rael Artel, Jahrgang 1980, im April 2013 ihre Arbeit als neue Direktorin des Tartuer Kunstmuseums aufgenommen hatte, wurde bald darauf ein Konflikt öffentlich ausgetragen, der unter anderem die Positionierung zwischen Traditionspflege und transnational betrachtetem Umgang mit der zeitgenössischen Kunst zum Kern hatte. Diese Schlagzeilen und das entsprechende Programm haben dem Museum wieder eine breitere öffentliche Wahrnehmung verschafft. Nach drei Jahren wurde nicht nur Rael Artels Vertrag um weitere drei Jahre verlängert, sondern ihr Programm, das die bisherige Belegschaft des Museums, aber auch das Publikum zum Teil thematisch wie ästhetisch herausgefordert hat, von Kulturkapital mit einer Jahresprämie honoriert. Die Begründung dazu lautete: „Für die kraftvolle Weiterent-

³⁰⁷ S. Ausstellungsankündigung „Eesti kunstiskeenede arheoloogia ja tulevik“.

³⁰⁸ S. ebenda.

wicklung und Modernisierung der Ausstellungs- und Publikumsprogramme des Tartuer Kunstmuseums und für die Verbindung des lokalen Agierens mit einer internationalen Reichweite, für mutige Entscheidungen als Kuratorin und Direktorin“.³⁰⁹

Vor dem Hintergrund der Fragestellung der vorliegenden Arbeit nach vielfältigen kulturpolitischen Lernprozessen als europäischer Kulturtransfer können anhand der Karriere von Rael Artel Zusammenhänge eines Generationswechsels auf dem kulturpolitischen Feld der bildenden Kunst erläutert werden. Damit verbunden sind lokale strukturelle und institutionelle Verhältnisse, sowie Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie. Zu diesen räumlichen, kulturellen und fachlichen Zuordnungen positioniert sich Rael Artel bewusst und ihre Skala reicht dabei angesichts der sowohl persönlichen Mobilitäts- und Netzwerkerfahrung als auch der thematischen Akzente ihrer Projekte von den lokalen Bezügen bis zu regionalen und europäischen Zuordnungen.

1.2.3.1 Mobilitätserfahrung und Randposition

Die Entscheidung zu ihrer Tätigkeit als freie Kuratorin beschreibt Rael Artel als eine Folge der enttäuschenden Erfahrungen, die sie in den ersten Jahren ihrer beruflichen Laufbahn mit Machtkämpfen in engen estnischen Kunstkreisen gemacht habe.³¹⁰ Einige berufliche und fachliche Entscheidungen von Rael Artel können daher als konsequente Kommentare zur Geschlossenheit der von „Seilschaften geprägten“³¹¹ estnischen Kunstkreise herhalten. Eigenständige Projekte umzusetzen, ist gewissermaßen ein Exilzustand innerhalb des institutionellen Gefüges des Kunst, der zwar keine Sicherheit auf berufliche und soziale Kontinuitäten verspricht, jedoch die Freiheit mit sich bringt, die Motivation aus „interessanten, unerwarteten, vielversprechenden und in ihrer Zeit relevanten Ideen“³¹² zu schöpfen. Rael Artel versteht ihre Rolle als Kuratorin dementsprechend durchaus auch als eine Mission, mit den von ihr gesetzten Themen einen gesellschaftlichen Dialog zu steuern.³¹³

³⁰⁹ S. Kultuurkapital 2016, Kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali preemiad 2015 (Ankündigung der Jahresauszeichnungen), zugänglich über den Internetauftritt des Kultuurkapital unter: <http://kulka.ee/sihtkapitalid/kujutav-ja-rakenduskunst/aastapreemiad/2011> [Zugriff am 09.09.2016].

³¹⁰ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014. S. auch Tanel Veenre Interview mit Rael Artel: Tanel Veenre 2013: Rael Arteli tasakaaluharjutused. In: Eesti Päevaleht, 05.01.2013.

³¹¹ Veenre 2013, Interview mit Rael Artel.

³¹² Ebenda.

³¹³ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014. Rael Artel verwendet oftmals komplexe bzw. reizbare Begriffe wie „nationaler Rassismus“, „(Selbst-)Kolonialisierung“, „neoliberale kapitalistische Ökonomie“, überlässt die differenzierte Rezeption dieser Themen allerdings den Betrachtern ihrer Kuratorenprojekte, wobei das Angebot zur Differenzierung aus den Begleittexten nicht immer erkennbar wird. In ihren Einordnungen bilden

Mit der Position einer freien Kuratorin gehen eine größere Abhängigkeit von Fördersystemen und erschwerte Zugangsmöglichkeiten zu physischen Kommunikationsräumen, wie beispielsweise Ausstellungsflächen einher. Mit der Rael Artel Gallery: Non-Profit Project Space hat sie von 2004 bis 2008 in Pärnu und von 2006 bis Anfang 2009 parallel in Tartu einen eigenen Projektraum betrieben. Eine Entscheidung, die sie angesichts des persönlichen Lösungsvorschlags für ihr Dilemma und der gewählten Standorte außerhalb des Zentrums des estnischen Kunstlebens in Tallinn als revolutionär bezeichnet³¹⁴. Auch andere junge Kuratoren haben sich einige Zeit später in Zusammenarbeit mit Künstlern und Kunststudenten in Form des Estnischen Museums für Zeitgenössische Kunst (EKKM) im Jahr 2006, allerdings in Tallinn und in einer größeren Dimension, eine eigene Kunstinstitution geschaffen und diese Eigeninitiative gleichzeitig als einen Akt der aktiven Kritik an „kulturpolitischen Lücken“ deklariert. EKKM sei eine unkonventionelle Idee eines Museums der zeitgenössischen Kunst, das diese Kunst produziert, vermittelt, sammelt und popularisiert. Die Ambition hierbei ist es, gleichzeitig die eingefleischten Funktionsmechanismen und Regeln des Kunstfeldes herauszufordern und die Methoden der Ausstellungsproduktion zu ändern.³¹⁵ Nach Einschätzung von Rael Artel hat EKKM und dessen ansehnlicher Erfolg für die Initiatoren³¹⁶ als Ventil für ihren Ärger über die in der Einleitung dieses Kapitels beschriebenen turbulenten generationen- und genrebezogenen Machtkämpfe auf dem estnischen Kunstfeld sowie für die auch von Rael Artel selbst empfundenen Frust über die mit „Staub und Schimmel“ diagnostizierte institutionelle Stagnation gedient.³¹⁷

Mit dem Format „Public Preparation“ hat Rael Artel im Jahr 2007 eine Plattform zur „netzwerkbasierten Kommunikation“ und „Wissensproduktion“ für unabhängige Kuratoren und Künstler geschaffen, damit die Beteiligten sich im Modus einer transnationalen „kollektiven Selbsterziehung“ intellektuell und beruflich für die Zukunft aufrüsten können. Der Fokus liegt hier bei den aktuellen Praktiken des kritischen Denkens und der Produktion im Feld der zeit-

etwa die Bestimmungen „Ost-Europa“ – „Westen“ eine Dichotomie, die gleichzeitig suggeriert, dass es sich bei diesen Zuordnungen um homogene Größen handelt.

³¹⁴ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³¹⁵ S. den Internetauftritt des EKKM (Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum): <http://www.ekkm.ee/muuseum/> [Zugriff am 14.09.2016].

³¹⁶ Unter anderen Anders Härm, auf dessen kritische Reflektionen hier bereits hingewiesen wurde.

³¹⁷ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014. Rael Artel bezieht sich hier mit deutlicher Kritik auf den Führungswechsel bei dem ehemaligen Soros-Zentrum (Das Estnische Zentrum für Zeitgenössische Kunst/KKEK), welches nach Sirje Helme von Johannes Saar geleitet wurde, sowie auf das Vermiedenwerden ihrer eigenen Person in der Szene der zeitgenössischen Kunst (unter anderem im Kunstmuseum KUMU unter der Leitung von Sirje Helme) als freie Kuratorin. Ebenso vertritt sie die Meinung, dass bei Formaten wie die Tallinner Grafikbiennale die lange Tradition keinen Wert an sich haben kann und dass solche Formate reformiert werden sollten.

genössischen Kunst. Thematisch zielt die Konzentration auf die Kritik des anschwellenden Nationalismus in Europa, wobei der räumliche Bezug vor allem auf „Ost-Europa“, bzw. auf die östliche Grenze der Europäischen Union von Helsinki bis Istanbul gerichtet ist. Fast pastoral wird hier der Anspruch des Ideals von einem Selbstverständnis eines Künstlers als pflichtbewussten Bürger erhoben. Ausstellungsräume werden als Orte der gesellschaftlichen Diskussion verstanden und die Künstler sollen nicht nur aktiv die Realitäten des sozialen Miteinanders erforschen, sondern diese mit eigenen Visionen auch verändern. „Public Preparation“ hat einen prozesshaften Charakter. Einzelne Ausstellungen, Seminare und Publikationen bezeichnen verschiedene Stationen der Entwicklung und der Kommunikation, die zusammenfassend im Internet dokumentiert worden ist.³¹⁸

„Public Preparation“ war im ersten Schritt als Vorbereitung auf die Biennale der jungen Künstler in Tallinn³¹⁹ eine Strategie, den gedanklichen Reifeprozess bei der Vorbereitung transparent, ihn selbst zum Thema und allen Interessierten zugänglich zu machen³²⁰. Diese Herangehensweise zur Suche von alternativen Möglichkeiten zur Methodik von Ausstellungskonzeption ist einleuchtend vor dem Hintergrund von Rael Artels kritischer Wahrnehmung des Kunstbetriebs, bei dem sowohl Kuratoren als auch Künstler unter den Bedingungen einer „neoliberalen kapitalistischen Ökonomie“ wegen bestimmte Abhängigkeiten eher zurückhaltend agieren und kaum neue Visionen entwickeln würden. Sie bedauert, dass seit Jahren keine Reformen stattgefunden hätten und spätestens mit der globalen Finanzkrise von 2008 sich zusätzlich ein „institutioneller Rassismus“ offenbart habe, der eine Finanzierung für ausländische Projektbeteiligte ausschließe und nur die lokale Szene berücksichtige. Gerade der wirtschaftliche Zusammenbruch habe viele Missstände im Kunstbetrieb deutlicher zu Tage treten lassen.³²¹

Da im selben Jahr, in dem die Krise sich offenbarte, der estnische Staat auch das 90. Jubiläum der Gründung in 1918 gefeiert hat, haben unter anderem die damit einhergehende „pathetische Propaganda“ und die „dummen Monumente“³²² Rael Artel mit der Kritik des Nationa-

³¹⁸ S. den Internetauftritt des Plattform „Public Preparation“ unter: <http://www.publicpreparation.org> [Zugriff am 14.09.2016].

³¹⁹ Biennale of Young Artists, Tallinn 2007. Consequences and Proposals, 28.09 – 11.11.2007. Die Kokuratorin von Rael Artel war Anneli Porri.

³²⁰ Rael Artel im Rahmen der Gesprächsrunde mit Katarzyna Kosmala, Rael Artel und Iliyana Nedkova, 2015, Edinburgh.

³²¹ Rael Artels Auftritt „No Money. No Honey“ im Rahmen der Veranstaltung „Playing Chameleon/ Seminar About the Survival Strategies for Art Initiatives“ in Riga im September 2009. Der Mitschnitt ist abrufbar unter: <https://vimeo.com/9837190> [Zugriff am 15.09.2016].

³²² Rael Artel bezieht sich hier auf den Bau der im Jahr 2009 eröffneten Siegesseule bzw. des Freiheitsmonuments. Über die Dimensionen, künstlerische Ausführung und Symbolik des Monuments entfachte eine heftige

lismus in Form von einer „Anti-Geburtstagsoffensive“ zur zweiten Phase des „Public Preparation“ inspiriert.³²³ In einer Serie von Veranstaltungen ging es hier um die Alternativen zu Nationalstaaten, um die Rolle der nationalen Geschichtsschreibung und um die Verbindungen zwischen dem Nationalismus, dem Kapitalismus und der Krise.³²⁴ Bei den Ausstellungsprojekten, Seminaren und Workshops waren immer Künstler und Kunstvermittler aus mehreren Ländern beteiligt und die Aktivitäten fanden neben Estland auch in Polen, Finnland, Litauen und Niederlanden statt.

Die globale Finanzkrise von 2008 hat für Rael Artel die eigene lokale Randposition als freie Kuratorin insofern bestätigt, als dass sich schnell gezeigt hat, dass die selbst geschaffenen alternativen Kommunikationsräume außerhalb von Tallinn nicht mehr finanziert werden konnten. Die Schließung der Projekträume sei ebenso symbolhaft, wie deren Öffnung gewesen³²⁵. Ebenfalls schien ein Engagement für Kuratorenprojekte bei etablierten Institutionen wie das Kunstmuseum KUMU oder die Tallinner Kunsthalle unter der jeweiligen damaligen Führung ausgeschlossen.³²⁶ Auch bei weiteren eigenständigen Projekten sah sie sich mit einem „Nationalismus der Fördersysteme“ konfrontiert, da für ausländische Beteiligte kaum Finanzierung gewährt worden sei³²⁷. Der Wachstumsboom der Jahre vor der Krise hatte die Lebenshaltungskosten in den Städten schnell ansteigen lassen und angesichts der zusätzlichen Enttäuschung über die Geschlossenheit und protektionistische Krisen-Hysterie im Kulturbereich hat Rael Artel sich in ein leerstehendes, sich im Familienbesitz befindendes Haus im Wald zwischen Tallinn (100 Km entfernt) und Pärnu (35 Km entfernt) zurückgezogen. Zehn Kilometer von der Zivilisation entfernt, hat sie hier die Grundaussgaben auf geringe Heizkosten und eine Internetverbindung reduziert³²⁸ und die neue Verortung „an independent curator based in the forests of Estonia“³²⁹ wurde gewissermaßen zum Programm erhoben. Im Wald fand sie nach eigener Interpretation als eine „Partisan-Kuratorin“ Zuflucht sowohl von den

öffentliche Auseinandersetzung. Hier gibt es emotionale Bezüge zu dem Monumentsstreit um die Verschiebung des sowjetischen Monuments des „Bronzenen Soldaten“ aus der Innenstadt von Tallinn auf einen Soldatenfriedhof im Frühjahr 2007, die Straßenkämpfe zwischen der Polizei und russischsprachigen Demonstranten mit sich brachte. S. auch Kapitel III in dieser Arbeit.

³²³ Rael Artels Auftritt „No Money. No Honey“, 2009, Riga.

³²⁴ Rael Artel ebenda. S. auch den Internetauftritt von „Public Preparation“ unter: <http://www.publicpreparation.org> [Abgerufen am 15.09.2016].

³²⁵ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³²⁶ Ebenda.

³²⁷ Ebenda. Ebenso Rael Artels Auftritt „No Money. No Honey“, 2009, Riga.

³²⁸ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³²⁹ S. z. B. die biographischen Angaben bei Projekten, Residenzaufenthalten und Auftritten unter:

<http://www.publicpreparation.org/about/about/>;

<https://deappel.nl/cparchive/0405/participants/>;

<http://becomingdutch.com/events/?s=1,9,3,40>; <http://www.hiap.fi/artist/rael-artel>;

<http://csw.art.pl/index.php?action=wydarzenie&id=482&lang=eng> [Zugriff am 15.09.2016].

Zuständen der Finanzkrise als auch vor der fachlichen Provinz, da sie sich durch transnationales Internetnetzwerk und regelmäßige berufliche Auslandsaufenthalte von der Nabelschau in Tallinn befreit habe.³³⁰ Im Gegensatz zu dieser Befreiungsnarrative wurde der Wald im Rahmen ihres Projekts „Life in the Forest“ im Jahr 2011 in Polen wiederum zum Peripheriesymbol und sogar zu einer Isolations-Metapher für ganz Ost-Europa bzw. für das Kunstleben in dieser Region.

"Life in the Forest" is an international exhibition of contemporary art that discusses the positions and conditions of contemporary art professionals, who live and work in peripheral areas of the country, continent or cultural context. Contemporary art practices and exhibition making is usually associated with the metropolitan context which besides intellectually vivid and socially exciting environment also provides all necessary infrastructure for artistic production. Contemporary artistic life-styles depend on art institutions and their audiences as well as network of art schools, galleries and collectors. But what happens outside of the "developed" world metropolises? What do the artists who live outside of these centers think and produce? How do they follow and relate to the recent developments in the field of contemporary art? How do they position themselves and which attitudes articulate? Cannot the whole region of former Eastern Europe been seen as one big "forest" with a few expanses inside?

The thematic focus of the "Life in the Forest" show has two starting points: firstly it departs from the very location of its venue – Białystok is a city located not only in the periphery of Poland, but also in the edge of European Union close to the border of Belarus. It is a kind of border zone, where different political, cultural, economic and religious margins overlap, and to where it is rather difficult to travel. Another point of departure is my own precarious life-style in an ultimate end of Europe, in the forests of Estonia. [...] My aim is not just to gather the art works produced in different provincial contexts, but to reflect critically to the phenomenon of artists living and working in the marginal regions of the (art) world or in the locations far from cities or civilization in general. In "Life in the Forest", the keywords like (self-)isolation, survival strategies, (self-)colonialism, alternative working methods and life styles, cultural translation processes, and mediated communication will be under discussion.³³¹

Diese Ausstellung ist der dritte Teil der transnational angelegten Projektserie „Your Periphery Is My Centre“.³³² Der Bezug auf eine Randposition bezieht sich beim Leben und beruflichen Wirken von Rael Artel einerseits auf die eigene Stellung aufgrund der spezifischen thematischen Interessen und der Lage in der Produktionsnahrungskette im institutionellen System der zeitgenössischen Kunst und andererseits auf die mentalen, kulturellen, machbezogenen und

³³⁰ Rael Artels Auftritt „No Money. No Honey“, 2009, Riga.

³³¹ Der Kuratorentext von Rael Artel zur Ausstellung „Life in the Forest“, 15.10-13.11.2011 in Białystok, Polen. Der Text ist zugänglich unter: <http://galeria-arsenal.pl/en/exhibitions/life-in-the-forest.html> [Zugriff am 15.09.2016].

³³² Die ersten beiden Stationen in dieser Serie waren die Ausstellungen „Lost in Transition“ in EKKM in Tallinn im Sommer 2011 (als Bestandteil des Programms der Europäischen Kulturhauptstadt von Tallinn 2011) und die Ausstellung „After Socialist Statues“ in KIM? Contemporary Art Centre in Riga.

räumlichen Verhältnisse zwischen Zentren und Peripherien sowohl auf der lokalen als auch auf der europäischen Skala.

Rael Artels Entscheidung, sich in die ländliche Einsamkeit zurückzuziehen, wird von ihr dargestellt als Flucht vor Wirtschaftskrise und von der empfundenen Provinzialität der Hauptstadt des estnischen Kunstbetriebs. Die Bezeichnung „Partisan-Kuratorin“ zeugt gleichzeitig ein Bild von aktivem Widerstand. Nachdem sie ihre eigenen Projekträume geschlossen hatte – die Hauptfinanzierer hatten ihre Unterstützung um 100% gekürzt – und mehrere Ausstellungsprojekte absagen musste, stand sie vor einem „leeren Winter in ihrem Haus“ und suchte nach Strategien, um einerseits diese praktische Situation zu überstehen, ohne andererseits ihren Status als unabhängige, wenn auch gelegentlich arbeitslose, Kuratorin mit eigenen Projekten aufzugeben. Sie nutzte die Zeit für Reflektionen über die bereits abgeschlossenen Kunstprojekte um Dokumentationen zu erstellen, oder Materialien zu ordnen. Sie hat diese Lebensumstände auch dazu genutzt, um ihre Masterarbeit über die nationalismuskritische Kunst in ehemaligem Ost-Europa von 2000-2008 abzuschließen und diese an der Kunstakademie in Tallinn vorzulegen.³³³

Aus der Reflektion ihrer eigenen Situation hat sie für einen Auftritt in Riga ein positives Strategieprogramm für den Umgang mit den Konsequenzen des mit der Unabhängigkeit im Kunstbetrieb gebundenen Prekariats entwickelt. Sie schlägt vor, die Standards an den Lifestyle zu reduzieren. Bescheidenheit, reduzierte Farben, Minimalismus sollen auch bei der Ausführung von beruflichen Projekten zum Programm werden. Ihre weitere These heißt: „Networking is cheaper than working“. Neben Synergieeffekten können sich international neue Möglichkeiten offenbaren, sich für externe Projekte zu engagieren. Man solle darüber hinaus mit Regionen „flirten“, die finanziell trotz Krise für mögliche Produktionen von Kunstprojekten besser ausgestattet sind. Als besonders vielversprechend hebt sie diesbezüglich die Schweiz, die skandinavischen Länder, die Niederlande und Japan hervor, auch wenn man selbst womöglich größere Interessen für andere Regionen und Länder habe. Da in der Zeit vor der Wirtschaftskrise Projekte häufig unreflektiert und undokumentiert am laufenden Band realisiert worden seien, würde es sich nun lohnen, sich mit der Reflektion des Stattegefundenen zu beschäftigen, statt Neues zu produzieren. Als eine weitere Option einer sinnvollen und zukunftsorientierten Überbrückung von beruflichen Durststrecken sieht Rael Artel

³³³ Rael Artels Auftritt „No Money. No Honey“, 2009, Riga.

akademisches Engagement an.³³⁴ Von genereller Zuversicht zeugt auch Rael Artels ergänzender Hinweis, dass man in Zeiten des beruflichen Stillstands auch Nachwuchs bekommen könne.³³⁵ Im Selbstverständnis einer Partisankämpferin hat Rael Artel mit diesen Vorschlägen aufgrund der Reflektion ihrer eigenen Lage als Stadt- bzw. Provinzflüchtige zum positiven Umgang mit kritischen Situationen aufgerufen.

Eine ihrer eigenen Visionen für alternative Aufgaben für die aufgezwungene Engagement-Flaute bezog sich auf ihren Zufluchtsort, an dem sie ein experimentelles internationales Programm für Künstlerresidenzen aufbauen wollte. Doch stattdessen öffneten sich plötzlich wieder sehr viele neue Projektmöglichkeiten sowohl in Estland, als auch international, etwa über die Plattform „Public Preparation“, oder auch um das Thema der nationalismuskritischen Kunst.

In Tartu hat Rael Artel mit der Kollegin Kaisa Eiche im Jahr 2010 die seit 2004 organisierte Kunstwoche von Tartu (Tartu Kunstikuu) unter der Bezeichnung ART IST KUKU NU UT öffentlichkeitswirksam neu angelegt und belebt. Das größte Echo gelang den Initiatoren in diesem Rahmen mit der Ausstellung „MÖH? FUI! ÖÄK! OSSA! VAU!“ im Jahr 2012. Hier wurden wieder Werke präsentiert, die in den 90er Jahren für große öffentliche Skandale gesorgt und das Image der estnischen zeitgenössischen Kunst beim Publikum nachhaltig geprägt haben. Gleichzeitig wurden die damaligen Reaktionen zusammenfassend dokumentiert und mit brückenschlagenden Neuinterpretationen der Werke durch junge Künstlern neu thematisiert.³³⁶ Die Reflektionen des Vergangenen mit Mitteln der zeitgenössischen Kunst wurde zu einer der Thesen, mit denen Rael Artel im Jahr 2013 in Tartu als Museumsdirektorin angefangen hat.³³⁷

Auch wenn die Werke, die jetzt bereits zur Klassik der estnischen zeitgenössischen Kunst gezählt werden, nach wie vor zu polarisieren scheinen, sei das damalige, oben beschriebene raue Klima unter den Akteuren des Kunstbetriebs nach dem politischen Umbruch inzwischen von einer viel sanfteren und sachlicheren Tonlage geprägt. Rael Artel sieht den Grund dafür unter anderem darin, dass einige wichtige Positionen in der Kunstbranche mittlerweile durch

³³⁴ Neben der bereits erwähnten eigenen Magisterarbeit hat Rael Artel regelmäßig sowohl an der Kunstakademie in Tallinn als auch an der Kunsthochschule in Tartu als Dozentin gearbeitet und im Rahmen einzelner gestaffelten Kursangebote unterrichtet. Hierbei ging es um praktische Kurse für Kunststudenten, wie man sich auf dem ökonomisch organisierten Kunstfeld orientiert und z. B. den Kurs „Curating for Idiots“ für angehende Kuratoren. Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³³⁵ Rael Artels Auftritt „No Money. No Honey“, 2009, Riga.

³³⁶ Rael Artel (Hrsg.) 2012: MÖH? FUI! ÖÄK! OSSA! VAU! Eesti kaasaegse kunsti klassika. Ausstellungskatalog.

³³⁷ S. Triin Tulgiste 2013: Kunst on Cool! (Interview mit Rael Artel). In: Mürileht, 04.04.2013.

Personen besetzt sind, die nicht nur zu einer jüngeren Generation gehören, sondern durch eine umfassende Auslandserfahrung persönlich geprägt worden seien und bewusst auf ein respektvolles Miteinander setzen würden.³³⁸ Maria-Kristiina Soomre (Jahrgang 1978) hat im Jahr 2011 im Kulturministerium die Position der Fachrätin für Kunstbereich übernommen, nachdem diese Stelle für einige Jahre unbesetzt gewesen war. Sie hatte während ihres Studiums Stationen in Finnland und Italien gemacht und arbeitete seit 2004 im Kunstmuseum KUMU. Sie hatte Rael Artel eingeladen, im Jahr 2010 in diesem Museum die Ausstellung „Let’s Talk About Nationalism! Between Ideology and Identity“³³⁹ zu konzipieren und zu kuratieren. Diese Einladung sei für Artel ein Signal gewesen, dass sich die Lage auf dem bisher verschlossenen Feld der zeitgenössischen Kunst verändert hatte.³⁴⁰ Im Jahr 2013 wurde Maria Arusoo (Jahrgang 1983) zur neuen Direktorin des Estnischen Zentrums für Zeitgenössischen Kunst (Center for Contemporary Arts Estonia/ CCA), das heißt des ehemaligen Soros-Zentrums. Arusoo hat in Berlin, Stockholm und Oslo studiert und in Berlin und London auch für längere Zeit gearbeitet. Rael Artel gehörte zum Zeitpunkt der Wahl von Arusoo auch selbst als frisch berufene Direktorin des Kunstmuseums in Tartu zum Aufsichtsrat des CCA.³⁴¹

Mobilitätserfahrung ist ein prägender Aspekt auch in Rael Artels beruflichem Werdegang. Ihr Interesse für Kunst wurde erweckt durch die engen Berührungen mit den Tätigkeiten der Performancekunst-Gruppe Non Grata, die die Kunstszene in Pärnu in den 90er Jahren mit transnationalen kunstgeschichtlichen Bezügen aufgemischt hatte.³⁴² Als Gymnasiastin habe sie sich aufgrund der aufgeblühten Stimmung in Pärnu für „Kunst als Lifestyle“ entschieden und so nahm sie an der Kunstakademie in Tallinn ein Studium der Kunstwissenschaft auf. Zurückblickend stellt sie fest, dass in der Akademie damals adäquate internationale Beziehungen gefehlt hätten. Auch praktische Vorbereitung auf eine Laufbahn im Kunstbetrieb sei sehr überschaubar gewesen. Es habe nur einen Kurs zur aktuellen Kunstspraxis gegeben, in dessen Rahmen eine Dozentin aus Finnland für eine Woche Vorlesungen zum Thema „Art Management“ gehalten habe.³⁴³

³³⁸ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³³⁹ Die Ausstellung fand im KUMU Kunstmuseum vom 05.02.-25.04.2010 statt. S. Rael Artel 2010: Let’s Talk About Nationalism! Between Ideology and Identity. Ausstellungskatalog (in Estnischer, Russischer und Englischer Sprache). Der Katalog ist abrufbar unter: http://www.publicpreparation.org/failid/hp/Kumu_A4_lores.pdf [Zugriff am 20.09.2016].

³⁴⁰ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁴¹ Rael Artel wurde im März 2013 zur Direktorin des Kunstmuseums Tartu und gehört seit Juni 2013 in den Aufsichtsrat von CCA. Maria Arusoo wurde im September 2013 zur Direktorin von CCA gewählt.

³⁴² S. nochmal Artel 2015: „Plahvatus Pärnus / Explosion in Pärnu“ 1990.–2000. (Public Preparation).

³⁴³ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

Die Idee für die Eröffnung eines eigenen Projektraumes in Pärnu im Jahr 2004 hat Rael Artel während einer dreimonatigen Ausbildung als Hausaufgabe in Italien entwickelt. Es handelte sich um einen „Art Management“ Kurs im Rahmen des Programms „Culture for Development“ von der UNO und der Weltbank. Rael Artel sei die einzige Teilnehmerin aus Europa gewesen. Einen wesentlichen Teil des Programms haben Theater-, Museen- und Festivalbesuche ausgemacht.³⁴⁴

Konkret ums Kuratieren ging es im Rahmen des einjährigen ausführlichen und renommierten Ausbildungsprogramms von De Appel Arts Centre in Amsterdam von 2004 bis 2005. Das Programm wurde im Jahr 1994 eingeführt und Rael Artel war damit Mitglied im zehnten Durchlauf. Zu dieser Zeit gab es weltweit nur einige wenige ähnliche Programme³⁴⁵ und auf jeden der sechs Plätze gab es 200 Kandidaten. Rael Artels Kollegen hatten bereits Berufserfahrung bei wichtigen Institutionen und waren teilweise auch gut vernetzt.³⁴⁶ Davon konnte sie profitieren, wie auch von gemeinsamen organisierten Besuchen nach London, Berlin, Moskau und Brüssel, von Treffen mit Künstlern und von zahlreichen Museen- und Ausstellungsbesuchen in den Niederlanden.³⁴⁷

Rael Artel war dank dieser Ausbildung nach Einschätzung des estnischen Wissenschaftlers Indrek Grigor für einige Jahre die einzige Kuratorin in Estland mit einer entsprechenden spezifischen fachlichen Vorbereitung.³⁴⁸ Gemeinsam mit der Kollegin Kaisa Eiche hat Rael Artel im Rahmen des Festivals ART IST KUKU NU UT in Tartu in Form eines Schelldurchlaufkurses versucht, junge Kollegen als möglichen Nachwuchs auszubilden. Einige von den Kursteilnehmern konnten sich später beim Kunstmuseum von Tartu auf Artels Einladung mit eigenen Projekten auf die Probe stellen. Indrek Grigor spricht hier sogar von einer Rael Artel Kuratorenschule mit erkennbarer Handschrift um zwei Themen, die er als in der osteuropäischen Kunstszene kanonisiert bezeichnet. Es handelt sich um das Thema des Nationalismus und der Kritik des Kapitalismus.³⁴⁹ Rael Artel kommentiert ihre Wahrnehmung des Mangels an gut vorbereiteten Kuratoren in Estland auch in einem Newsletter des CCA vom 9. März 2015

³⁴⁴ Ebenda.

³⁴⁵ Neben Niederlanden gab es laut Rael Artel weitere Ausbildungsprogramme in Frankreich (Grenoble), in den USA (New York) und beim Royal College of Art in London. Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁴⁶ S. mehr zu dem De Appel Jahrgang 2004/2005 unter <http://deappel.nl/en/curatorial-programme> [Zugriff am 20.09.2014].

³⁴⁷ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁴⁸ S. Indrek Grigor 2016: Arteli kuraatorikooli kursusetööd. Kõrgemat lendu oodates. In: Eesti Päevaleht, 12.05.2016.

³⁴⁹ Ebenda.

angesichts der misslungenen öffentlichen Ausschreibung, um eine entsprechende Position bei der Kunsthalle in Tallinn zu besetzen. Sie vertritt die Meinung, dass Institutionen junge Kollegen nach dem Prinzip Learning-by-doing selbst ausbilden könnten und bringt dort auch das Beispiel ihrer eigenen Initiative im Kunstmuseum von Tartu.³⁵⁰

Mit der Ausbildung der Kuratoren beschäftigt sich neben anderen Aufgaben vermehrt auch das im Jahr 2012 gegründete Estonian Contemporary Art Development Center (ECADC) mit dem Ziel, den estnischen Kunstbetrieb zu professionalisieren und transnational besser zu vernetzen. Im Herbst 2016 wurde Rael Artel für zwei Monate durch die Vermittlung von ECADC von einer international besetzten Fachjury zur ersten estnischen residierenden Kuratorin im Rahmen des International Studio and Curatorial Program (ISCP) in New York ernannt.³⁵¹

Bei vielen Projekten von Rael Artel ist eine gute Vernetzung in einigen anderen osteuropäischen Ländern auffällig. Im Frühjahr 2006 ist Rael Artel für die Vorbereitung und Durchführung einer Ausstellung über estnische Videokunst nach Warschau in Polen gereist. Sie ist spontan länger dort geblieben, hat sich mehrere Ausstellungen angeschaut³⁵², die Atmosphäre genossen und viele Leute kennengelernt, mit denen sie später gemeinsame Projekte realisiert hat. Auf eine ähnliche Weise hat sie spontan in Litauen Kollegen und Künstler kennengelernt. Ihr „osteuropäisches Netzwerk“ konnte sie im Rahmen der AICA³⁵³ Sommerschule „Towards Collaborative Curating“ in Armenien³⁵⁴ im Sommer 2009 weiter ausbauen. Neben ihr waren über zehn Kuratoren aus Moldawien, Polen, Ungarn, Georgien, Armenien und Russland beteiligt.³⁵⁵ Als ihre zentralen transnationalen Bezugspunkte bezeichnet Rael Artel Litauen, Polen, die Niederlande und Berlin in Deutschland.³⁵⁶

³⁵⁰ Rael Artel 2015: Kommentaar. In: Kaasaegse kunsti uudiskiri, 09.03.2015. Abrufbar unter: <http://us9.campaign-archive2.com/?u=0f3d5495f501af0c94ef278f1&id=9af28eb6bc> [Zugriff am 22.09.2014].

³⁵¹ S. die Pressemitteilung des ECADC unter: <http://www.ecadc.ee/rael-artel-announced-as-the-first-estonian-curator-in-residence-of-iscp-new-york/> [Zugriff am 22.09.2014]. S. mehr zum Zusammenhang der Tätigkeit von ECADC mit den kulturpolitischen Zielen der Förderung der Kreativwirtschaft im Kapitel II. 2.2.

³⁵² Rael Artel erwähnt z. B. eine Ausstellung der ukrainischen R.E.P. Gruppe. S. mehr dazu z. B. unter http://www.ic.mmoma.ru/en/artists/r_p/ [Zugriff am 20.09.2014].

³⁵³ AICA – International Association of Art Critics.

³⁵⁴ S. mehr unter <http://summerschoolforcuratorsyerevan.blogspot.de/2009/07/sommer-seminars-4-towards-collaborative.html> [Zugriff am 20.09.2014].

³⁵⁵ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁵⁶ Ebenda.

1.2.3.2 Tartu und Museum transnational denken

Seit dem 1. April 2013 ist Rael Artel Direktorin des Kunstmuseums in Tartu. Die Informationen über das Stellenangebot und damit den Zuspruch hat sie von Leuten erhalten, die ihre Arbeit beim Festival ART IST KUKU NU UT in Tartu verfolgt und geschätzt hatten.³⁵⁷ An dieser Aufgabe habe sie einerseits die Tatsache gereizt, dass Stellen auf ihrem Fachgebiet in Estland sehr selten ausgeschrieben würden³⁵⁸ und dass die vermutliche Alternative langfristig gesehen gewesen wäre, ihr Leben in einer Kleinstadt in Belgien oder Deutschland ganz von Vorne anzufangen. Das Stadtleben habe sie in ihrem Waldrefugium dank (bisweilen zu) vielen Reisen nicht vermisst³⁵⁹, aber die Aussicht auf eine Krankenkassenkarte sei doch recht angenehm.³⁶⁰ Andererseits sah sie hier die Möglichkeit, ihre Visionen von einer zeitgemäßen Kunstinstitution umzusetzen und dabei ihre bisherigen fachlichen Erfahrungen und Expertenwissen anzubringen. Nach vielen eigenständigen Projekten im Bereich der zeitgenössischen Kunst sei sie gespannt auf das Abenteuer, Neues zu lernen, und das vor allem auf dem Gebiet der Museologie.³⁶¹

Rael Artels Visionen trafen offenbar auf den Wunsch der Entscheidungsträger, das Museum aus einem Dornröschenschlaf zu erwecken, denn Artel hat mehrfach ihr Mandat für umfassende Veränderungen betont.³⁶² In der Pressemitteilung des Kulturministeriums zur Berufung von Rael Artel zur Direktorin des Museums wird lobend ihre „innovative“ Sicht auf mögliche Entwicklungen des Museums hervorgehoben. Ihre Schwerpunkte der ergänzenden Erneuerungen seien ein aktiveres Publikumsprogramm und die Idee eines lokalen Museums mit internationalen Netzwerken.³⁶³

Die Kollegin Maarin Mürk hat geschrieben, Rael Artel habe ein in mehrfacher Hinsicht abgenutztes und sanierungsbedürftiges Museum geerbt. Eine Reorganisierung und Umstrukturierung seien daher unabdingbar, wenn auch auf nachvollziehbare Weise schmerzhaft für die unmittelbar Beteiligten. Sie musste trotz dieser nüchternen Feststellungen ihre Verwunderung

³⁵⁷ Ebenda.

³⁵⁸ Tulgiste 2013, Interview mit Rael Artel.

³⁵⁹ Veenre 2013: Interview mit Rael Artel.

³⁶⁰ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁶¹ Tulgiste 2013, Interview mit Rael Artel.

³⁶² Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014. S. auch den Nachrichtenbeitrag des ERR: Rael Artel: mul on mandaat muutusi ellu viia. ERR, 29.01.2014. Der Beitrag ist zugänglich unter: <http://uudised.err.ee/v/eesti/b59ea2f4-dbf0-44ca-8f29-3e1127646720> [Zugriff am 22.09.2014]. Sie betont den Erneuerungswunsch der Findungskommission auch im Rahmen ihres Auftritts „Is This the Museum we Wanted?“ bei der Veranstaltung Curating Europe's Futures am 24.03.2015 in Glasgow. Der Mitschnitt ist zugänglich unter: <https://vimeo.com/147225811> [Zugriff am 22.09.2014].

³⁶³ Kultuurimistarium 2012: Tartu Kunstimuuseumi direktoriks saab Rael Artel. Pressemitteilung vom 16.11.2012. Abrufbar unter: <http://www.kul.ee/et/uudised/tartu-kunstimuuseumi-direktoriks-saab-rael-artel> [Zugriff am 22.09.2014].

darüber äußern, dass die Wogen um ihre Tätigkeit als neue Direktorin gleich so hoch geschlagen und für neue heftige Turbulenzen gesorgt haben, wie man es in der estnischen Kunstszene einige Zeit nicht mehr gewohnt gewesen sei.³⁶⁴ Rael Artels „Übernahme“ im Kunstmuseum von Tartu war zunächst also sehr umstritten. Dem turbulenten Aufschlag mit einer öffentlichen Diskussion über die strukturelle Aufstellung und das Programm des Museums folgten auch einige lebhaft und kontrovers besprochene Ausstellungsprojekte.

Rael Artel ist an ihre Führungsaufgabe im Kunstmuseum von Tartu mit dem Standpunkt angetreten, das Museum habe bisher nicht auf die grundsätzlichen Veränderungen der Gesellschaft reagiert, sei daher nicht zeitgemäß und stehe lokal wie international in Isolation³⁶⁵. Nach ihrer Auffassung vermag es zwar als der einfachste Weg empfunden werden, an gewohnten Formaten der Präsentation festzuhalten, das Museum als einen netten Ort für einen Familiennachmittag aufzufassen, doch sie glaube nicht daran, dass es angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen und der herangewachsenen neuen Generationen noch funktionieren könnte. Daher sollte das kleine Museum aus ihrer Sicht dringend neu erfunden werden – mit einer neuen Arbeitsweise und mit einer neuen Sprache und Rhetorik, die einerseits anschlussfähig und andererseits anregend wären.³⁶⁶ Ihre Analyse der Tätigkeit des Museums unter der alten Führung von Reet Mark bestätige, dass in den letzten Jahren eine bewusst konservative Ausstellungspolitik gestaltet worden sei, bei der mit lokalem Fokus primär der eigene Museumsbestand anhand von monographischen oder thematischen Gesichtspunkten vor allem dem lokalen Publikum aus Süd-Estland präsentiert worden sei.³⁶⁷

Nach der Auffassung von Rael Artel sollte das Museum in Tartu aber in einem breiterem Kontext gedacht werden – einerseits durchaus vor dem Hintergrund der lokalen Positionierung gegenüber Tallinn und dem dortigen KUMU Kunstmuseum, mit dem man nicht konkurrieren kann und soll, andererseits hinsichtlich des Standortes an dem „Ultimate End of East-Europe“, relativ weit weg von Flughäfen und von größeren Metropolen und Kunstzentren.³⁶⁸ Daraus entstehen Fragen an die Arbeitsweise, die Inhalte und an das Zielpublikum, wobei die Institution im Ideal von Rael Artel offen und gastfreundlich einen aktuellen und inspirierenden Dialog mit den Vertretern des professionellen Kunstfeldes und mit einem breiteren um-

³⁶⁴ Maarin Mürk 2014: Miks ma ei kirjuta kuhugi alla. In: Mürileht, 31.01.2014.

³⁶⁵ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁶⁶ Rael Artel im Rahmen der Gesprächsrunde mit Katarzyna Kosmala, Rael Artel und Iliyana Nedkova, Edinburgh, 2015.

³⁶⁷ Tulgiste 2013: Interview mit Rael Artel.

³⁶⁸ S. Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015. S. ebenso die bereits erwähnte Gesprächsrunde in Edinburgh, 2015.

gebenden kulturellen Kontext über den lokalen Bezug hinaus führen sollte und neben Analysen des kulturellen Erbes gesellschaftliche Zukunftsvisionen präsentieren könnte.³⁶⁹

Mit einem Hinweis auf ihre Erfahrung mit dem Van Abbemuseum in Eindhoven in den Niederlanden und dem Museum Sztuk in Łódź in Polen bringt sie ein Beispiel für eine überzeugende Positionierung im vermeintlichen Dilemma zwischen dem lokalen und transnationalen Fokus und sieht in dem neuen Anfang im Kunstmuseum Tartu eine Möglichkeit, generelle Fragen um einen Standort in einer Provinz aktiv und stellvertretend für viele Institutionen in einer ähnlichen Lage zu erforschen.

„[...] – ein physischer Standort in einer Provinz muss nicht eine Begrenzung auf das Lokale bedeuten, keine provinzielle Denkweise und Ambitionen. Im Gegenteil – ich sehe im Fall des Kunstmuseums von Tartu eine großartige Gelegenheit Betrachtungen anzustellen, was überhaupt Lokalität und Provinz in der globalisierenden Welt bedeuten. Der Fall des Kunstmuseums von Tartu ist ja nichts Unikales oder Beispiellooses – in der ganzen Welt wimmelt es von Kunstinstitutionen, die vor ähnlichen Dilemmata stehen. Wie soll man jenseits von großen Anziehungszentren klarkommen und sich anstellen, wie positioniert man sich als etwas „Zweitrangiges“ gegenüber dem Dominanten? Welche Vorteile hat es, „zweitrangig“ zu sein? Wie könnten Nachteile zu Vorteilen werden? Diese Rollen, Positionen, Nachteile und Vorteile müssen wir eben nun abstecken und abwägen.“³⁷⁰

Mit dieser Konzeption setzte Rael Artel als Museumsdirektorin in Tartu an und deklarierte als Vision im Ideal ein aktiv auf lokaler und internationaler Ebene kommunizierendes Kunstumfeld in einer Kleinstadt in Ost-Europa, das Dialoge zwischen dem lokalen kulturellen Erbe und der zeitgenössischen Kunstproduktion sucht und die geistigen Entwicklungen in Tartu und in Estland in einen breiteren kulturellen Kontext von Ost-Europa einbettet.³⁷¹

Als schließlich das Ausstellungsprogramm für das Jahr 2014 angekündigt wurde, gab es öffentliche Beschwerden der Museumsbelegschaft und Unterstützungspetitionen für beide Seiten. Einer der beiden zentralen Vorwürfe betraf das angebliche programmatische Ungleichgewicht zugunsten der zeitgenössischen Kunst, was die Traditionen des Museums und von Tartu als Wiege der estnischen nationalen Kunst, aber auch die Interessen von einem großen Teil des Publikums und der Künstler missachten würde.³⁷² Der zweite Gegenstand der beunruhigter Kritik war der Führungsstil von Rael Artel bei der Durchführung ihrer grundsätzli-

³⁶⁹ Tulgiste 2013: Interview mit Rael Artel.

³⁷⁰ Ebenda.

³⁷¹ Ebenda.

³⁷² S. Pöördumine Eesti Vabariigi peaministri, kultuuriministeeriumi, kultuuriministri ja Tartu Linnavalitsuse poole. 29.01.2014. Mit einem hinzugefügten Kommentar vom Kulturministerium zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/kunst/uudis/a2b0ccf3-476f-4756-a867-1fffb09e7351> [Zugriff am 26.09.2016].

chen Veränderungen im Museum. Sie würde autoritär und ineffektiv vorgehen, zeige keinerlei Bereitschaft, die Kollegen in die Zukunftsentscheidungen miteinzubeziehen und sei in ihrer Umgangsform überheblich und beleidigend³⁷³, was durchaus eine ebenso vorzuwerfende Ignoranz gegenüber der bisherigen Arbeitsweise und den früher in dieser Institution gängigen programmatischen Grundsätzen wäre.³⁷⁴

Bei der öffentlichen Austragung dieses Konflikts wurde auch die Sorge darüber geäußert, ob ein „Hysterie-freies Kulturleben“ in der estnischen Republik überhaupt möglich sei. Die inneren Uneinigkeiten und gegenseitigen Missverständnisse seien wieder sichtbar geworden. Unter anderem sei die generationenbezogene Spaltung (die eingangs bereits im Kontext der 90er Jahre beschrieben wurde) wieder vorangetrieben worden. Auch strukturelle Probleme wie niedrige Löhne hätten sich wieder offenbart, allerdings auch einige mögliche Lösungen.³⁷⁵

Rael Artel selbst redet über eine ideologische Auseinandersetzung, es gehe nicht um persönliche Befindlichkeiten. Sie freue sich grundsätzlich, dass endlich wieder über Ausstellungen gesprochen würde und die Kunst im öffentlichen Fokus stünde.³⁷⁶ Sie hat einige Monate später zugegeben, dass einer der Gründe für die Eskalation – und dies belege auch der vom Ministerium beauftragte interne Untersuchungsbericht – ihre geringe Führungserfahrung gewesen sei. Dabei widerspricht sie der Vorstellung, dass selbstständig und projektbasiert arbeitende Kuratoren keine Berührungspunkte mit kollektiver Zusammenarbeit hätten. Mit leichter Ironie bestätigt sie, dass ein Museum im Gegensatz zur Projektarbeit dazu bestimmt sei, für alle Ewigkeit bestehen zu bleiben und stellt fest, dass das Kunstmuseum von Tartu nach wie vor trotz allem offene Türen hat und auch die Bestände keine Verluste getragen hätten.³⁷⁷

In ihrer persönlichen Analyse der internen Auseinandersetzung benutzt Rael Artel rückblickend den drastischen Vergleich mit einer „Kolonialisierung“.³⁷⁸ Sie versteht darunter die Übernahme der Bestimmungsmacht von jemanden, der von außen hinzukommt und mit einem anderen Hintergrund, anderen Ideen und Werkzeugen die vorgefundene Situation reorgani-

³⁷³ S. Joosep Värk 2014: Tartu kunstimuuseumi pere sõdib uue juhiga. In Eesti Päevaleht, 17.01.2014.

³⁷⁴ S. ebenda.

³⁷⁵ S. Toetuskiri Tartu Kunstimuuseumi direktorile Rael Artelile. 31.01.2014. Zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/peauudis/48d8dcb0-8c38-4a4f-a432-77aeafd88380> [Zugriff am 26.09.2016].

³⁷⁶ Rael Artel in der Sendung „Uudis+“ im Vikerraadio am 31.01.2014. Sein Oponent, der Künstler Enn Tegova widersprach ebenso, dass es sich hier um einen Generationankonflikt handele.

³⁷⁷ Mari Kartau 2014: Rael Artel: Tegelikult on maailm suurem kui Eesti ja Tartu (Interview). In: ERR, 30.09.2014. Zugänglich unter: http://kultuur.err.ee/v/nadala_intervjuu/772c14c3-a03d-4df0-b770-d96054043a1e [abgerufen am 26.09.2014].

³⁷⁸ S. Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014. Ebenso Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015.

siert.³⁷⁹ Sie benutzt in diesem Zusammenhang auch das Bild eines „schönen Blumengartens“, in dem sich Leute seit den 70er und 80er Jahren mit demselben Bildungshintergrund³⁸⁰ und der jahrelangen Berufserfahrung aus dieser einzigen Institution nach gleich bleibenden Regeln mit einer bestimmten Vorstellung von Museum eingerichtet hätten. Jetzt sei Artel mit ihrer Tallinner und internationalen Ausbildung und Berufserfahrung gekommen und habe mit ihrem Kunstgeschmack die gewohnte Gartenpflege gestört. Aus den Augen sei dabei verloren, dass die gemeinsame Grundlage um die Aufgabe, Kunstwerke zu sammeln, aufzubewahren und zu zeigen, durchaus vorhanden sei.³⁸¹ Rael Artel zeigt damit Verständnis für die Reaktion ihrer Kollegen und schlussfolgert, dass der Konflikt eigentlich vorprogrammiert gewesen sei.³⁸²

Vorab durchaus auf mögliche interne Konfrontationen gefasst, hat Artel innerhalb von kürzester Zeit trotzdem furchtlos neun Personen, und damit einem Drittel des bisherigen Personals gekündigt, teilweise neue Leute eingestellt und die Personalstruktur kräftig umgebaut.³⁸³ Dabei habe sie auch einige Fehler gemacht und versäumt, ihre Pläne und Standpunkte ausreichend zu kommunizieren³⁸⁴, ihr Hauptanliegen sei jedoch gewesen, die zentrale Verantwortung für das künstlerische Programm zu übernehmen und mit drei entsprechenden Abteilungen eine bessere Übersicht über die jeweiligen Zuständigkeiten bei der Projektvorbereitung, der Verwaltung der Bestände und des Gebäudes zu erreichen.³⁸⁵ Das zentrale Arbeitsprinzip für die Konzipierung des Programms hat Rael Artel von einer museologischen Herangehensweise auf das kuratorische Vorgehen umgestellt³⁸⁶, wobei als Erneuerung Leute von außerhalb eingeladen werden, Projekte durchzuführen. Sie zeigt sich bei allem Verständnis für die Verbitterung wegen der schlechten Bezahlung und der Verunsicherung angesichts des raschen Umbaus der Arbeitsweise und im strukturellen Aufbau des Museums auch verwundert über die mangelnde Konstruktivität ihrer Kollegen, da die ersten Beschwerdeschreiben bereits vor der Ankündigung des neuen Programms im Ministerium eingegangen seien, was den bisherigen Mitarbeitern durchaus eine passive Rolle bei der Programmplanung zuschreibt, wenn das Ergebnis für sie bis zur Veröffentlichung nicht abzusehen sein sollte. Auch äußert sie sich als nicht einverstanden mit den Erwartungen der Belegschaft, bei allen Zukunftsfragen des Mu-

³⁷⁹ S. Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015.

³⁸⁰ Die Mehrzahl der Kollegen hätte ihre Ausbildung bei der Abteilung für Kunstgeschichte der Universität Tartu erhalten. S. Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁸¹ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁸² Ebenda. Ebenso Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015.

³⁸³ S. Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015.

³⁸⁴ Ebenda. Ebenso Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁸⁵ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014. S. auch Kartau 2014: Interview mit Rael Artel.

³⁸⁶ Grigor 2016.

seums in „Manier einer Gewerkschaft“ mitentscheiden zu wollen und bringt das Beispiel des Mitspracheanspruchs bei der Entscheidung über die Eintrittspreise, d.h. über Fragen mit direkten Konsequenzen für den Haushalt, für dessen mögliche Defizite die Mitarbeiter jedoch nicht persönlich haften würden. Als Beispiel für den Entzug der bisherigen Privilegien steht die Infragestellung der von „selbst verordneten Dienstreisen“, wobei sie jenseits von angenehmen Biennale-Besuchen die eigentliche Bereitschaft einiger Mitarbeiter, international zu kommunizieren, schon angesichts der Unfähigkeit auf Englisch zu kommunizieren, in Frage stellt.³⁸⁷

Die Unterstützer von Rael Artel heben hervor, dass bei dieser öffentlichen Auseinandersetzung offenbar unterschiedliche Auffassungen von der Idee eines „zeitgenössischen Kunstmuseums“ nebeneinander existieren und dass daraus entstehende Fragen im Grundsatz durchdiskutiert werden sollten.

„Aus den Protestbriefen wird ersichtlich, dass das Kunstfeld nicht in gleicher Weise versteht, was ein „zeitgenössisches Kunstmuseum“ bedeutet. Das ist nicht einfach „ein Museum der zeitgenössischen Kunst“, sondern eine von dem heutigen Tag ausgehende – und die Gegenwart sinnstiftend thematisierende – Institution, die mit jedweder Kunst arbeitet, darunter mit Pallas³⁸⁸, mit deutschbaltischer Kunst, mit dem sowjetischen Erbe und mit zeitgenössischer Kunst. Die Funktion eines gegenwärtigen Museums ist es eben, neue Fragen an die Geschichte zu stellen, nach vorne und nach hinten zu schauen, jeden zum Nachdenken zu provozieren, mit unterschiedlichen Formen zu experimentieren, für das Neue offen zu sein und das Alte zu respektieren.“³⁸⁹

Als diese Aufforderungen veröffentlicht wurden, war die erste Ausstellung aus dem Programm des Museums unter der Leitung von Rael Artel bereits eröffnet worden und wie Maarin Mürk aus den Kommentaren zitiert, erscheint der öffentliche Wirbel um die Protestbriefe wie eine zeitlich perfekt positionierte Werbekampagne für den Programmauftakt unter dem Titel „Ist dies das Museum das wir wollten?“³⁹⁰ Rael Artel beschreibt die Ausstellung als einen sehr persönlichen ort- und kontextspezifischen Ansatz, um sowohl grundsätzliche als auch banale Fragen des Tagesgeschäfts einer Museumsleitung aus den Büroräumen herauszubringen und nach dem von ihr bereits früher praktizierten Prinzip eines „public preparation“ öffentlich zur Diskussion zu stellen, um die teilweise technischen, teilweise philosophischen

³⁸⁷ Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁸⁸ Kunstühingu Pallas kunstikool, bzw. Kõrgem kunstikool Pallas war eine von 1919-1940 in Tartu tätige Kunstschule, die auf die Initiative der estnischen Künstler gegründet wurde. Hier gab es Ateliers für Skulptur, Zeichnen, Gemälde und Graphik.

³⁸⁹ Toetuskiri 2014.

³⁹⁰ Mürk 2014. Miks ma ei kirjuta... Die Ausstellung „Kas me sellist muuseumi tahtsimegi?“ war vom 23.01.-16.03.2014 im Kunstmuseum von Tartu zu sehen.

Probleme aus der eigenen Erfahrung für konkrete kreative und institutionelle Prozesse fruchtbar zu machen und – wieder mit einem transnationalen Geltungsanspruch – zu generalisieren.³⁹¹ Ein Anliegen, das ihre Unterstützer in ihrem Aufruf außen vor lassen, da hier alle Fragen einen lokalen Bezug haben.³⁹²

Rael Artel formuliert die Notwendigkeit, endlich ein Museum des 21. Jahrhunderts zu erfinden, das besser den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen rund um das Museum entsprechen würde und in den konkreten Raum und in die konkrete Zeit passen würde, wobei die Perspektive der Passgenauigkeit von der konkreten Situation in Tartu übertragbar sein sollte auf andere Zentrum-Peripherie-Konstellationen in (Ost-)Europa.³⁹³ Die ausschlaggebenden Impulse zu der Fragestellung und zu der entsprechenden Form der Umsetzung waren die Reflektionen von Rael Artel über ihre neue Rolle und über die ideale Funktions- und Wirkweise des Kunstmuseums von Tartu als Institution. Die Ausstellung wurde gleichzeitig genutzt als ein kollektives „Werkzeug oder eine Diskussionsplattform, um die Grundlagen der eigenen Existenz kritisch zu hinterfragen und die zur Norm gewordenen Prinzipien des Wirkens zu revidieren“. Die Ausstellung sollte im Ideal gewissermaßen zu einem „Laboratorium“ werden, in dem gemeinsam Lösungen für Probleme aus dem Kontext eines Museums gesucht werden könnten.³⁹⁴ Die Offenlegung der unterschiedlichen selbstreflektorisches Wirkungsmechanismen soll offenbar auch die Besucher dafür sensibilisieren, dass hier künftig nicht im Dienste des „etablierten Geschmacks“ des Publikums gehandelt werden kann.³⁹⁵

Das inhaltliche Gerüst der Ausstellung bilden unterschiedliche Fragen, an denen ausgewählte zentrale Dilemmata der Verantwortlichen eines Museums abgearbeitet werden. So wird anhand der Fragen „How great should the art we display be?“ und „Vital question. Which are the works we cannot live without?“ darauf hingewiesen, dass die präsentierte Kunst immer nach irgendwelchen Kriterien ausgewählt wird und dass die Auswahlprinzipien variabel sind. Die Beliebigkeit der Bezeichnung „great art“ wird beispielsweise durch die Installation „Trancendental Physics“ des norwegischen Künstlers Toril Johannessen thematisiert, indem

³⁹¹ S. Rael Artels Auftritt, sowie die Ankündigung des Auftritts „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015. Der Mitschnitt und der Ankündigungstext sind zugänglich unter: <https://vimeo.com/147225811> [Zugriff am 22.09.2016].

³⁹² Vgl. Toetuskiri 2014.

³⁹³ S. Ankündigungstext zur Ausstellung „Kas me sellist muuseumi tahtsimegi?“, 2014, über den Internetauftritt des Museums unter: <http://www.tartmus.ee/et/naitused/kasmesellist.html> [Zugriff am 27.09.2016]. Ebenso den Katalog der Ausstellung in englischer Sprache unter: https://issuu.com/tartmus/docs/kataloog_a5_eng_f03-2/1 [Zugriff am 27.09.2016].

³⁹⁴ Ankündigungstext zur Ausstellung „Kas me sellist muuseumi tahtsimegi?“, 2014.

³⁹⁵ Vgl. Rael Artels Aussagen in der Sendung „Uudis+“ im Vikerraadio am 31.01.2014.

„great“ hier auf konkrete Dimensionen eines Objekts in einer vorbestimmten Lokalität bezogen wird, womit dem Adjektiv neben dem räumlichen Bezug andere mögliche semantische Relationen entzogen werden. Auf einige dieser Relationen weist neben dem Verhältnis zu der bereits erwähnten Frage des Ausstellungsabschnitts nach Kanonisierung und Unverzichtbarkeit von bestimmten Kunstwerken jedoch der Katalogtext, indem er zusätzlich das Spiel der Gegensätze zwischen den Bezeichnungen „great art“ and „small town“ und den Verhältnissen von „distance“ and „visibility“ erstellt.³⁹⁶ Auf diese Beziehungen des Lokalen und Globalen, sowie auf Mobilität der Künstler zielt auch der Ausstellungsabschnitt mit der Frage „Where to move?“³⁹⁷ Die qualitativen Auswahl- und Einordnungsprinzipien bei der Ausstellungsarbeit werden weiter unter den Abschnitten mit den Fragen „How do artists get into a museum?“ und „Is it art now?“ thematisiert, wobei es im zuletzt genannten Abschnitt neben den lokalen Akteurbezügen um die komplizierte Positionierung von Street Art zwischen dem Nonkonformismus und der Etablierung durch museale Präsentation geht.³⁹⁸

Mit den Abschnitten „Is this a typical colonial situation?“ und „About decisions“ wird mit künstlerischen Mitteln nochmals auf die konkrete Konfliktsituation zwischen der Museumsleitung, den Museumsmitarbeitern und einem Teil der lokalen Kunstöffentlichkeit Bezug genommen. Rael Artels Kollege Peeter Talvistu bestätigt in seiner Besprechung der Ausstellung in der Kulturzeitung *Müürileht*, dass die in der Ausstellung dargestellte fiktive Kolonialisierungsgeschichte die Realität der Entwicklungen im Museum in den vorgegangenen Monaten „relativ genau“ widerspiegeln würde. Angesichts der dargebotenen möglichen Lösungsversuche für die entstandene Pattsituation muss er zynisch gestehen, dass die Version eines auf autoritäre Entscheidungen der Leiterin basierten Führungsstils tatsächlich am meisten überzeugt, auch wenn er bislang eine demokratische Arbeitsumgebung als eine Selbstverständlichkeit genossen habe.³⁹⁹

Auf konkrete und nachvollziehbare, aber auch irrationale Ängste der Konfliktbeteiligten weist der Ausstellungsabschnitt „Room of horrors. What are we so scared of?“ mit Zeichnungen der Künstlerin Flo Kasearu hin. Der Museumsdirektorin werden hier unter anderem Sorgen um mögliche Diffusionsszenarios des Kunstmuseums von Tartu mit dem Kunstmuseum KUMU, oder ein Umzug aus dem Stadtzentrum zum Neubau des Estnischen Nationalmuseums in

³⁹⁶ S. Katalog „Is this the Museum we Wanted?“, 2014, S. ebenso S. Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015.

³⁹⁷ S. Katalog „Is this the Museum we Wanted?“, 2014.

³⁹⁸ S. ebenda.

³⁹⁹ Peeter Talvistu 2014: Kas nüüd on näitus?. In: *Müürileht*, 31.01.2014.

Raadi am Rand von Tartu zugeschrieben. Der oppositionellen Seite wird zum Beispiel die Befürchtung zugeschrieben, das Museum würde zu einer „Rael Artel Gallery“.⁴⁰⁰

Die praktische alltägliche Seite des Museumsbetriebs wird mit den Abschnitten „How to manage in a discount museum? Poverty museum? DIY museum?“, „What should a good museum shop look like“ und „What should be the visual identity of an art museum?“ thematisiert.⁴⁰¹ Der Hintergrund hierzu ist die finanzielle Ausstattung des Museums, sowie bauliche Schwierigkeiten, da die Decken des Hauptgebäudes am Rathausplatz wegen Einsturzgefahr dringend reparaturbedürftig sind und die Bestände bereits seit den 40er Jahren in einem „vorübergehenden“ Gebäude Unterkunft finden.⁴⁰² Hinzu kam Rael Artels Erfahrung, dass die Haushaltsmittel in ihrem ersten Jahr als Museumsdirektorin bereits im Oktober aufgebraucht waren, so dass sie mehrere Partner um eine Verschiebung der Zahlungsfristen bitten musste. Auch war sie mit der Auflage konfrontiert, 40.000 EUR Eigenmittel zu erwirtschaften. Dazu organisierte sie ein Seminar mit internationalen Spezialisten, um beste Praktiken über unterschiedliche Museumsshops auszutauschen. Ein Museumsshop wurde auch eingerichtet – es sei ein Luxus, ohne auszukommen. Der Raum dafür wurde jedoch als ein installatives Kunstwerk mit dem Titel „Candy Factory“ von der Künstlerin Kristi Kongi gestaltet.⁴⁰³ Für Rael Artel ist es wichtig zu betonen, dass im Museum auch das größte Kunstbuchgeschäft in Tartu und Ost-Estland gegründet wurde und dass es eine prägende und lückenfüllende Institution werden sollte.⁴⁰⁴

Da Rael Artel neue Publikumsgruppen mit einer neuen Sprache ansprechen wollte, war es für sie ein wichtiges Anliegen, die visuelle Identität des Museums zu überarbeiten. Bisher hatte das Museum als ein Zitat aus dem Bestand einen Harlekin als Logo benutzt. Das veranlasste Artel, einen Rückblick mit unterschiedlichen Kommunikationsträgern aus der Geschichte des Museums zusammenzustellen, um gleichzeitig ihre Skepsis zu äußern, ob eine Clownfigur die Botschaften des aktuellen Museums noch begleiten könne.⁴⁰⁵

Peeter Talvistu möchte in seiner Besprechung richtig stellen, dass er sehr viel von Artels bisherigem kuratorischem Wirken halte und sie zu seinen Freunden zähle, dass er trotzdem auch mit seiner Stimme die Protestbriefe unterstützt hätte, da er unter anderem nicht einsehen kön-

⁴⁰⁰ S. Katalog „Is this the Museum we Wanted?“, 2014.

⁴⁰¹ S. ebenda.

⁴⁰² Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014.

⁴⁰³ S. Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015.

⁴⁰⁴ Kartau 2014: Interview mit Rael Artel.

⁴⁰⁵ S. Rael Artels Auftritt „Is This the Museum we Wanted?“, Glasgow, 2015.

ne, dass in Tartu eine Zivilisierungsmission nötig gewesen wäre, als ob hier früher nichts existiert hätte, als ob man immer noch hinter einem eisernen Vorhang gearbeitet hätte. Der Begriff des „Miteinbeziehens der Gemeinde“ bedeute aus seiner Sicht nicht, dass frühere Partner einfach gegen neue ausgetauscht werden. Auch könne er nicht glauben, dass irgendwelche bahnbrechenden neuen Methoden der Ausstellungskonzipierung und Museumsleitung erfunden worden wären, aufgrund dessen die ganze frühere Erfahrung in den Mülleimer gehöre. Die aufgestellten Fragen nach einem Museum und nach Ausstellungen des 21. Jahrhunderts würden aus seiner Sicht nicht beantwortet, vielmehr bliebe nur übrig zu fragen, „ob dies nun (endlich mal) eine Ausstellung sei?“ und „ob dies die Museumsleiterin sei die wir haben wollten?“⁴⁰⁶

Bei der Begründung zur Auszeichnung für Rael Artel mit dem jährlich verliehenen Preis des Kultuurkapital wurden „die kraftvolle Weiterentwicklung und Modernisierung der Ausstellungs- und Publikumsprogramme“, „die Verbindung des lokalen Agierens mit internationaler Reichweite“ und „mutige Entscheidungen als Kuratorin und Direktorin“ hervorgehoben.⁴⁰⁷ Als im Kunstmuseum Tartu, das bald verkürzt Tartmus hieß, im Februar 2015 die Ausstellung „Mein Polen. Über Erinnerung und Vergessen“ eröffnet wurde, waren alle diese preisgekrönten Komponenten präsent und Rael Artel hat es erneut geschafft, dass das Museum, eine Ausstellung und die Kunst an sich „endlich wieder in aller Munde“⁴⁰⁸ waren. Der Ausstellung und deren Rezeption ist ein eigener Wikipedia-Eintrag gewidmet, bei dem die zentralen Entwicklungen und Diskussionspunkte ausführlich dokumentiert sind.⁴⁰⁹ Bei der öffentlichen Auseinandersetzung mit dieser Ausstellung trafen sich mehrere grundsätzliche Fragestellungen und es wurde schnell deutlich, dass es dem Museum gelungen war, seinem Anspruch, die gesellschaftlichen Wahrnehmungen zu beeinflussen, gerecht zu werden. Zu der Debatte gehörte allerdings auch der Aspekt, dass einige Bewertungen der Ausstellung nicht mehr nach Kriterien der Kunst, sondern politisch vorgenommen wurden und Kulturkritik mit Geschichtskritik vermischt wurde. Es wurde Rael Artel, der Kuratorin der Ausstellung, auch vorgeworfen, gewisse Missverständnisse nicht vorausgesehen zu haben, wenn sie sich mit kontrovers-provokativen künstlerischen Arbeiten an die Auseinandersetzung mit dem Thema Holocaust heranwagte, auch vor dem Hintergrund der öffentlichen Fokussierung auf das Ende des II.

⁴⁰⁶ Talvistu 2014. Kas nüüd on...

⁴⁰⁷ S. Kultuurkapital 2016, Kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali preemiad 2015 (Ankündigung der Jahresauszeichnungen).

⁴⁰⁸ S. Rael Artel in der Sendung „Uudis+“ im Vikerraadio am 31.01.2014.

⁴⁰⁹ Wikipedia. Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest.

https://et.wikipedia.org/wiki/Minu_Poola._Mäletamisest_ja_unustamisest [Zugriff 28.09.2016].

Weltkrieges vor 70 Jahren. So waren neben Künstlern, Kritikern und Fachpresse auch lokale und internationale Vertreter jüdischer Organisationen, estnische Spitzenpolitiker, die polnische Botschaft in Estland und zentrale Nachrichtensendungen im Radio und Fernsehen als Akteure beteiligt.

Rael Artel hat ihre thematische Positionierung damit begründet, dass das Kunstmuseum von Tartu als ein Museum einerseits der Erinnerung und der Gedächtnispflege verpflichtet sei, andererseits speziell als Kunstmuseum in der Lage sei, Künstler mit deren eigener Sprache und besonderen Mitteln zu Hilfe bitten zu können, um schmerzhaft Vorkommnisse der Geschichte zu thematisieren.

„The main feature that characterises the set of artworks on display are the notions of recalling and trauma. The exhibition brings together works that could be seen as a number of artistic proposals to talk about a painful episode from the past and to deal with this particular traumatic experience in contemporary reality. Commemorating the tragic events, perceiving history through the prism of humour, proposing measures to compensate the injustices done, branding and marketing history, reenacting it – these are just a few strategies artists have used to touch on the painful and unpleasant topics of recent history.“⁴¹⁰

Unmittelbar nach der Eröffnung der Ausstellung spitzte sich die öffentliche Auseinandersetzung darüber zu, da Vertreter der jüdischen Gemeinde in Estland sich öffentlich beschwert hatten, dass die Art und Weise, wie einige präsentierte Arbeiten den Holocaust thematisieren, unpassend und nicht hinnehmbar sei. Daraufhin reagierten viele Politiker und zeigten Verständnis über die Empörung der jüdischen Gemeinde. Unter anderen hat die Kulturministerin Urve Tiidus auf die fehlende Empathie der Ausstellungsmacher hingewiesen und bezeichnete die Ausstellung nach einem Treffen mit den Vertretern der jüdischen Gemeinde als beleidigend. Als Ergebnis wurden zwei Videoarbeiten des polnischen Künstlers Artur Żmijewski aus der Ausstellung entfernt. Er selbst konnte seine Werke in der Hauptnachrichtensendung „Aktuaalne kaamera“ des estnischen öffentlich-rechtlichen Senders ETV erklären und verteidigen und das Museum hat anstelle der früher ausgestellten Arbeiten die Dokumentation der mitunter auch internationalen Rezeption der Ausstellung zum Teil der Präsentation gemacht.⁴¹¹ Ein Mittel, das uns bereits von früheren Ausstellungsprojekten von Rael Artel bekannt ist.⁴¹²

⁴¹⁰ Katalog der Ausstellung „Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest.“, 2015. Zugänglich unter: http://tartmus.ee/files/wordpress/wp-content/uploads/2015/02/Minu_Poola_A5_32lk_preview_final.pdf [Zugriff am 29.09.2016].

⁴¹¹ S. dazu die bereits erwähnte Dokumentation der Debatte im Eintrag von Wikipedia: Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest.

⁴¹² S. weiter oben in diesem Kapitel.

Die Grundsatzdebatten rund um diese Vorgänge betreffen Fragen der Meinungsfreiheit und der Kunstfreiheit, der gesellschaftlichen Rolle von Kunst und Kunstinstitutionen, der Zensur und Selbstzensur und der Tabuisierung von bestimmten Geschichtsereignissen. Rael Artel und einige ihrer Kollegen zeigen sich erstaunt über die fehlende Reife beim Umgang mit diesen Themenkomplexen, verraten aber als Quelle der eigenen stillschweigend behaupteten Aufgeklärtheit in der Beobachtung von ähnlichen Fällen aus anderen Ländern oder aus der Kunstgeschichte⁴¹³. Tanel Rander hat auch darauf hingewiesen, dass ähnliche Fälle immer wieder unterschiedliche Gesellschaften erschüttern und dass diese Debatte auch in Estland nicht beispiellos sei.

„Endlich mal hat die Kunst ihre reale Position und ihre Wirkung in der Gesellschaft gezeigt, gleichzeitig hat sich der Begriff der Gesellschaft erweitert – Estland ist keine einsame Insel, sondern ein Teil der Welt, sowohl von der Europäischen Union, als auch von Russland. Die Kunst berührt sowohl den Kommunikationsraum in Estland, als auch außerhalb. Vielleicht ist die estnische Identität gar nicht die Frage der Intimität, sondern eher der Extimität. Die Konzeption der Intimität basiert auf Isolation, bei der das Innere einen Gegensatz zu dem Externen bildet. Aus dem Inneren werden nur Visitenkarten herausgesendet, die den externen Standards entsprechen. Extimität bedeutet aber, dass alles, was hier vor sich geht, gleichzeitig Teil der Außenwelt ist. Wer hätte gedacht, dass so ein Durchbruch uns über das Kunstmuseum von Tartu erreicht?!“⁴¹⁴

Ungeachtet der Frage, ob man den hier angerissenen theoretischen Unterbau von Tanel Rander teilt, seine rhetorische Frage findet ihre Antwort in den Grundsätzen, Ansichten und Hoffnungen Rael Artels als Museumsdirektorin.

⁴¹³ S. Online-Meldung zu der Sendung „Uudis+“ im Vikerraadio vom 11.02.2015: Rael Artel holokausti-videotest: tundub, et meie ühiskond pole valmis, zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/kunst/30f0b5b1-0222-49ed-85e0-df08b20a1cd7/rael-artel-holokausti-videotest-tundub-et-meie-uhiskond-pole-valmis> [Zugriff am 28.09.2016]. Ebenso den Auftritt von Anders Härm und Sirje Helme beim Frühstücksfernsehen „Terevisioon“ vom 12.02.2015: Anders Härm: tõlgendada ilusaid poeetilisi kujundeid antisemiitlikena on absoluutne liialdus, zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/kunst/69bb9349-f202-4dc9-bc63-82f3126b5225/anders-harm-tolgendada-ilusaid-poeetilisi-kujundeid-antisemiitlikena-on-absoluutne-liialdus> [Zugriff am 28.09.2016]. S. ebenso die weiteren Artikel aus der Dokumentation der Debatte im Eintrag von Wikipedia: Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest.

⁴¹⁴ Tanel Rander 2015: Kui sõna saab lihaks ja liha sureb. In: Müürihelt, 20.03.2015.

Kapitel II: Kulturpolitische Prozesse und Maßnahmenbeispiele

2.1 Kultuurkapital als Lernanstalt und Lernmedium

Im Jahr 2015 wurde in Estland das 90-jährige Bestehen der Kulturförderung Kultuurkapital¹ begangen. Aus diesem Anlass, sowie im Rahmen der Parlamentswahlen im Frühjahr desselben Jahres und der darauf folgenden Koalitionsverhandlungen für die Regierungsbildung wurden mögliche kulturpolitische Handlungszwänge bezüglich Kultuurkapital thematisiert.

Vor dem Hintergrund der Fragestellung meiner Arbeit nach transnationalen Bezügen des Lern- und Umgestaltungsprozesses der estnischen Kulturpolitik ist die Betrachtung des Kultuurkapital als Institution unter zwei Aspekten relevant. Zum einen lässt sich darstellen, unter welchen Umständen diese Institution gleich in den Anfangsjahren der neuen staatlichen Eigenständigkeit mit Bezug auf die erste Unabhängigkeitsperiode wiederbelebt wurde und welche Lernprozesse die beteiligten Akteure dabei in folgenden 20 Jahren erfahren haben. Unter dem Aspekt der grenzüberschreitenden Mobilität der Akteure der estnischen Kulturlandschaft fungiert Kultuurkapital zum anderen als eine Institution mit expliziertem Auftrag der Ermöglichung von kulturellem Austausch und als Kanal von vielfältigen Kulturtransferansätzen.

2.1.1 Die gute alte Zeit: Wiederaufbau von Kultuurkapital

2.1.1.1 „KULtuur on Kallis“ – 90 Jahre Kultuurkapital

Eesti Kultuurkapital ist eine öffentlich-rechtliche Institution zur Unterstützung unterschiedlicher kultureller Aktivitäten und des Neubaus kultureller Einrichtungen durch einen zielgerichteten Erwerb und zweckorientierter Verteilung von Mitteln.² Die Institution Kulka ist eine im Jahr 1994 modifizierte Wiederbelebung der von 1925 bis 1941 tätigen Vorgängereinrichtung aus der ersten Unabhängigkeitsperiode. Im kulturpolitischen Bereich stellt diese teilweise idealisierte Anknüpfung an die früheren Erfahrungen ein aussagekräftiges Beispiel für das von Raivo Suni beschriebene Prinzip dar, wonach in Estland unmittelbar nach der politischen Wende vor dem Hintergrund eines „ideellen estnischen Kollektivismus“ eine traditionalistische Herangehensweise an die Wiederherstellung der Eigenstaatlichkeit vorherrschte, die sich in dem Wunsch äußerte, „die estnische Gesellschaft der 1930er Jahre in der Welt der 1990er

¹ Wortwörtlich heißt es „Estnisches Kulturkapital“. Die gängige englische Übersetzung lautet The Cultural Endowment of Estonia. Im öffentlichen Sprachgebrauch – daher gelegentlich auch in dieser Arbeit – wird häufig die Verkürzung Kulka benutzt.

² S. Internetseite von Eesti Kultuurkapital <http://kulka.ee/meist/kultuurkapitalis> [Zugriff am 24.09.2015].

zu rekonstruieren.“³ Suni sah dieses von ihm anhand von Medienbeiträgen untersuchte Phänomen des kulturellen Bewusstseins bereits im Jahr 1998 als überwunden an. Die Gründung von Kulka vor 90 Jahren erfuhr im Jahr 2015 trotz einer mehr als 50-jährigen Unterbrechung seines Wirkens während der Sowjetzeit deutlich mehr öffentliche Beachtung als der 20. Jahrestag des „Wiederaufbaus“ dieser Institution im Jahr 2014.

Die Feierlichkeiten zum 90. Jubiläum fanden unter dem Motto „KULTuur on KALLis“ statt. Das Wortspiel, welches sowohl „die Kultur“ im Allgemeinen, als auch die Institution Kulka als „lieb und teuer“ bezeichnet⁴, deutet darauf hin, dass Teile der Kulturlandschaft bezüglich dieser mit nachvollziehbarer Berechtigung „liebgewonnenen“ Finanzierungsquelle gewisse Verlustängste empfinden, so dass seit der Wiedergründung in 1994 trotz interner und öffentlicher Schieflagen- oder Problemwahrnehmungen seit gut 20 Jahren weitgehend der *status quo* beibehalten worden ist. Laut dem nach den Parlamentswahlen von 2015 vereinbarten Koalitionsvertrag zwischen der Reformpartei, den Sozialdemokraten und dem Verbund von Isamaa (Vaterland) und Res Publica⁵ sollten die gesetzlichen Grundlagen des Kulturkapital im Grundsatz unverändert bleiben. Als schützenswert und unantastbar werden damit zwei Aspekte postuliert: Erstens die vom staatlichen Haushalt unabhängige Finanzierungsgrundlage durch einen gesetzlich bestimmten Prozentsatz aus Alkohol-, Tabak- und Glücksspielsteuern und zweitens die Mittelverteilung durch unabhängige Sonderfonds und Expertengruppen.⁶

In der Koalitionsvereinbarung wird ergänzend das Prinzip der unterschiedlichen Finanzierungszuständigkeiten des Kultusministeriums und Kulturkapitals festgehalten, wonach die Stiftung vor allem kreative Persönlichkeiten und projektbasierte Initiativen unterstützen soll, während aus den staatlichen Haushaltsmitteln des Ministeriums die Kernaufgaben der öffentlich finanzierten Institutionen und langfristige Aktivitäten von sogenannter nationalkultureller Relevanz getragen werden würden.⁷ Die ganze Kulturkapital betreffende Passage ist deckungsgleich mit der entsprechenden Ausführung im neuen kulturpolitischen Grundlagendokument „Kultuur 2020“.⁸ Dass dieses Teilungsprinzip hierin hervorgehoben wird, ist allerdings nicht eine Bestätigung der gängigen Praxis sondern deutet auf die als problematisch

³ Raivo Suni 1998: Eesti kultuurilise teadvuse muutumine. In: Sirp, 06.11.1998.

⁴ Im Estnischen wird „lieb“ und „teuer“ mit demselben Wort – „kallis“ – bezeichnet, das zusätzlich noch als Kosenamen in der Bedeutung von „mein Schatz“ verwendet wird.

⁵ Koalitionsvertrag 2015: Eesti Reformierakonna, Eesti Sotsiaaldemokraatliku Erakonna ning Erakonna Isamaa ja Res Publica Liit kokkulepe valitsuse moodustamise ja valitsusliidu tegevusprogrammi põhialuste kohta, 08.04.2015. Zugänglich unter: <http://uudised.err.ee/v/eesti/1d46e493-5dd0-4af9-8e13-ac65cb68f7d0/taismahus-koalitsioonilepe> [Zugriff am 13.12.2016].

⁶ S. Punkt 14.5 im Koalitionsvertrag 2015.

⁷ S. ebenda.

⁸ Kultuur 2020, Punkt 7. S. zu dem Entstehungsprozess dieses Grundlagendokuments im Kapitel II. 2.3. in dieser Arbeit.

empfundenen Tendenzen hin, dass einige öffentliche Aufgaben und Großprojekte mehr oder weniger schleichend aus den Mitteln des Kulturkapitals mitfinanziert werden und damit ein wachsender Anteil der eigentlich zur Verfügung stehenden Mittel für freie Projektförderung verloren geht.⁹ Dass hier ein Handlungsbedarf besteht, hat auch der staatliche Rechnungshof (Eesti Riigikontroll) festgestellt.¹⁰

Wenn nun der jüngste Koalitionsvertrag in diesem Punkt vor allem auf die Verteidigung des „Liebgewordenen“ setzt, gleichzeitig aber einen Regulierungsbedarf der gängigen Praxis deklariert, wird damit – wie auch mit dem Jubiläumsmotto – ein Dilemma der kulturpolitischen Akteure deutlich. Die hier implizierte „Drohung“ wurde sichtbar während einer öffentlichen Veranstaltung im Wahlkampf, bei der der später zum Kulturminister ernannte Indrek Saar aus der sozialdemokratischen Partei mit schlichter Pragmatik darstellte, warum das Gesetz von Kulturkapital trotz Justierungsbedarfs nicht angetastet werden soll.

„Mit dem Kulturkapital haben wir das Problem, dass sobald jemand da rumfummeln möchte, gleich die Angst aufkommt, dass es ganz auseinandergenommen wird und das Geld in Mechanismen umgewandelt wird, die viel einfacher politisch steuerbar wären. Darum wäre ich vorsichtig, eine Strukturänderung vorzunehmen, denn sobald dieses Gesetz auf den Tisch kommt, entstehen Begehrlichkeiten, mit dem Gesetz noch etwas zu unternehmen.“¹¹

Eine Selbstzensur hinsichtlich eines analysierenden Dialogs über die „lebenswichtige Institution“ attestiert den Kulturschaffenden Berk Vaher. Es habe über Jahre an Mut gefehlt, eine berechtigte Kritik im Bezug auf die Wirkungsmechanismen zu äußern: „Unter uns haben wir schon gewettert, aber wir hatten Angst, dass auf eine öffentliche Kritik die Hähne ganz zuge-

⁹ S. z. B. Ott Karulin 2014: Kui palju on Eesti Kulturkapitalil vaba raha? In: Sirp, 24.01.2014. Oder das Kommentar zum Koalitionsvertrag der Künstlerin und Kulturvermittlerin Mari Kartau: Mari Kartau 2015: Kultur koalitsioonileppe mustandis: kommentaarid ja sõnaseletused. ERR Online, 07.04.2015. Zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/arvamus/d33aff4-a073-406e-9d25-5c7561d0d135/kultuur-koalitsioonileppe-mustandis-kommentaarid-ja-sonaseletused> [Zugriff am 24.09.2015].

¹⁰ Riigikontroll 2010 und die entsprechende Pressemitteilung vom 03.02.2010: Muusika- ja teatrivaldkonna rahastamine vajab korrastamist. <http://www.riigikontroll.ee/Suhtedavalikkusega/Pressiteated/tabid/168/557GetPage/6/557Year/-1/ItemId/471/amid/557/language/et-EE/Default.aspx> [Zugriff am 29.09.2015].

¹¹ Indrek Saar (ab April 2015 estnischer Kulturminister) am 19.02.2015 bei der Wahlkampfveranstaltung zum Thema Kulturpolitik im Rahmen der Parlamentswahl vom 01.03.2015. Die Diskussionsrunde wurde von der Interessensvertretung Eesti Kultuuri Koda (Kammer der Estnischen Kultur) organisiert. Der Mitschnitt ist zugänglich unter: <http://kultuur.postimees.ee/3094617/kultuuripoliitika-kellele-ja-miks> [Zugriff am 29.09.2015]. Aus dem Publikum kam die Nachfrage, ob hinter dieser bei Ankündigungen von Justierungsbedarf ständig erwähnten Gefahr, das Kulturkapital-Gesetz könne grundlegend verändert werden, auch konkrete politische Personen stünden. Ansonsten könne man den Eindruck gewinnen, es handle sich um eine abstrakte Gruppe von Politikern. Ob Saar also Angst vor jemanden hätte, den es gar nicht gäbe? Saar erwiderte darauf, er würde nicht über seine eigenen Ängste sprechen, sondern über die von der Gemeinde, die von dem Gesetz abhängen würde. Er hinterfragt, ob die jeweiligen Kreativverbände tatsächlich bereit wären, das Risiko einzugehen, eine gute Sache durch einen Verbesserungsversuch ganz kaputt zu machen. Für ähnliche Vorgänge gäbe es bereits Beispiele.

dreht werden."¹² Der Grund dafür sei ein Medienskandal aus dem Jahr 2008, bei dem in der Öffentlichkeit die Förderpraxis von Kulka, unter anderem anhand von Beispielen einiger Reisesstipendien, „oberflächlich und verantwortungslos intrigengeil“ hinterfragt wurde.¹³ Anlässlich des Jubiläums ruft Vaher dazu auf, endlich darüber zu reden, was besser laufen könnte, wobei nicht ganz deutlich wird, warum genau die Gefahr des „Hahnzudrehens“ nun, wie er schreibt, nicht mehr besteht.¹⁴

Der estnische Schriftsteller und Vorsitzender des Schriftstellerverbandes Karl–Martin Sinijärv hat im Bezug auf Kulturkapital gesagt: „Die Existenz, das Bestehen und das Gedeihen von Kulturkapital ist ein Wunderding. Kulka müsste unter Schutz gestellt und auf die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen werden.“¹⁵ Mit dem Hinweis auf die Liste des Weltkulturerbes von UNESCO erhebt Sinijärv also einen stolzen globalen Alleinstellungsanspruch. Der Tenor von Sinijärvs Lob offenbart auch ein Erstaunen darüber, dass in Form von Kulturkapital ein Mechanismus überhaupt eingeführt worden und auch noch bestehen geblieben ist, der den Kulturschaffenden ein autonomes Mittelverteilungsverfahren gewährt. Gründe für dieses Erstaunen werden durch Hinweise des estnischen Sozialwissenschaftlers Jüri Uljas bekräftigt. Er hat die Geschichte von Kulturkapital erforscht und kommt zu dem Schluss, die Verfasser des Gesetzesentwurfs hätten 1993-1994 bei der Neukonzipierung dieser Institution die Prognosen für die zukünftigen Einnahmen der Stiftung viel zu niedrig eingeschätzt.¹⁶ Daraus könnte gefolgert werden, dass die angenommene Geringfügigkeit der zukünftigen Wirkungskraft dazu beigetragen haben könnte, dass das jetzt als besonders schützenswert und wundervoll empfundene Grundprinzip der unabhängigen Mittelverteilung überhaupt zur Geltung gekommen ist.

Märt Väljataga, estnischer Literaturwissenschaftler und –kritiker, Chefredakteur der Kulturzeitschrift „Vikerkaar“ und derzeitiger Vorsitzender des Sonderfonds von Kulka für Literatur, weist darauf hin, dass das Kulturkapital-Gesetz in einem recht frühen Stadium der wiedererlangten Staatlichkeit und noch vor einigen anderen wichtigen Gesetzen verabschiedet wurde. In diesem Stadium habe die Exekutivgewalt einerseits noch flexibel und herantastend agiert und die Kulturschaffenden andererseits noch beflügelt von der singenden Revolution, was dazu beigetragen habe, Regelungen durchzusetzen, die aus der späteren Sicht als eine Aus-

¹² Berk Vaher 2015: Taotlejakesksemaast kultuurkapitalist. In: Sirp, 30.01.2015.

¹³ S. dazu weiter unter Kapitel II. 2.1.2 zu den Reisesstipendien von Kulturkapital.

¹⁴ S. Vaher 2015. Taotlejakesksemaast...

¹⁵ Alo Raun 2011: Sinijärv: Eesti ime on kultuurkapital. In: Postimees, 18.08.2011.

¹⁶ S. Jüri Uljas 2015: Kuidas reformida imet? In: Sirp, 30.01.2015, Jüri Uljas 2009: Kultuurkapitali uus tulemine. In: Sirp, 24.07.2009.

nahme oder ein Privileg erscheinen. So etwa die direkte Finanzierung dieser öffentlich-rechtlichen Organisation aus den Einnahmen der Alkohol-, Tabak- und Glücksspielsteuern und die Befreiung der bewilligten Zuwendungssummen von der Einkommenssteuer. Da nun der Respekt vor Kultur als einem Wert an sich ins Wanken geraten sei, kämen immer wieder Wünsche auf, die genannten Privilegien zu stützen.¹⁷

Anhand der Untersuchungen von Uljas wird erkennbar, dass bei der Wiedergründung von Kultuurkapital in 1994 das institutionelle Vorbild aus der ersten Unabhängigkeitszeit vor allem in seiner gesetzlich-strukturellen Ausgangsform von 1925 eine zentrale Rolle eingenommen hat. Es wird deutlich, dass dabei einige weitere Möglichkeiten der geschichtlichen Entwicklung der entsprechenden Gesetzgebung bei diesem diachronen institutionellen Transfer in Ansätzen zwar diskutiert, jedoch inhaltlich nicht berücksichtigt worden sind.¹⁸ Laut Uljas war das Kultuurkapital-Gesetz in der ersten Unabhängigkeitsperiode eines der am meisten kritisierten und am häufigsten geänderten Gesetze. Veränderungen gab es in 1925, 1927, 1928, 1929, 1934, 1935 und 1938.¹⁹ Eben diese Anpassungen seien das Qualitätsmerkmal des Gesetzes²⁰ gewesen und hätten maßgeblich zum Erfolg und zur Vitalität des damaligen Agierens der Institution beigetragen.²¹ Uljas schlägt einerseits aus einer rückblickenden Analyse der geschichtlichen Erfahrung heraus vorbildhaft mehrere Reformmöglichkeiten zur Verbesserung des Wirkungspotentials von Kultuurkapital vor²² und bedauert andererseits, dass die idealisierte Sicht auf den einstigen Ruhm dieser Institution verhindert habe, bei der Neueinrichtung adäquater auf zeitgenössische Herausforderungen einzugehen.²³

Für die aktuelle Diskussion um das Zögern von möglichen gesetzlichen Nachjustierungen würde die geschichtliche Entwicklung zunächst allerdings eine Verstärkung der Bedenken liefern, da im Zuge von einigen Gesetzesänderungen von 1925 bis 1938 der Anteil der Mittel zur autonomen Verteilung durch Fachbeiräte der Sonderfonds verringert worden ist. Im gleichen Zuge wurde im Jahr 1927 im Stiftungsrat der Anteil von Politikern und Beamten erhöht,

¹⁷ S. Märt Väljataga 2015: Kultuur, töö ja kapital. Kulka tulevik seadusemuutuste valguses. In: Sirp, 30.01.2015.

¹⁸ S. Jüri Uljas 2015, Jüri Uljas 2012: Eesti Kultuurkapital – eeskujud ja lahendused. In: Sirp, 24.08.2012, Jüri Uljas 2009, Jüri Uljas 2005: Eesti Kultuurkapital 1925-1941, Tallinn.

¹⁹ Uljas 2009.

²⁰ S. ebenda. Auf diesen Hinweis von Uljas bezieht sich die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Eha Komissarov, wenn sie für eine konkrete aktuelle Notlage mit den Regelungen des Kulka Argumente für Verbesserung sucht und in Frage stellt, ob das in dem Grundsatzdokument „Kultuur 2020“ manifestierte Festhalten an den Grundsätzen des Funktionierens von Kulka dementsprechend eine Stärke oder Schwäche ist. Eha Komissarov 2016: Minevik on arhiiv. In: Sirp, 25.11.2016.

²¹ Uljas 2015.

²² S. ebenda.

²³ S. Uljas 2012.

ebenso wurden die Vertreter der Sonderfonds mit stiftungsexternen Kulturakteuren ersetzt.²⁴ In 1938 wurde die Hälfte der Mittel direkt der autokratischen Präsidialmacht von Konstatin Päts unterstellt.²⁵ Uljas plädiert jedoch dafür, den Blick für die Vorteile der einstigen Regelungen zu öffnen. Aus seiner Sicht leitete die personelle und finanzielle Verstärkung des Stiftungsrats im Jahr 1927 die fruchtbarste Periode im Wirken von Kulturkapital ein, indem die Institution durch Formierung eines kulturpolitischen Ausschusses wesentliche Entwicklungen auf diesem politischen Feld angestoßen hat.²⁶

Dass bei der Herausarbeitung des neuen Kulturkapital-Gesetzes verschiedene Lösungen anhand der geschichtlichen Erfahrung zur Diskussion kamen, zeigt zum Beispiel die Frage der Etablierung einer Rentenkasse für Kulturschaffende. Ursprünglich wurde ein entsprechendes System im Jahr 1935 eingeführt und ein vergleichbarer Vorschlag befand sich in dem Gesetzesentwurf vom 1993, welcher im Jahr 1994 im Riigikogu besprochen, in diesem Punkt aber so nicht abgestimmt wurde. Uljas bietet dafür zwei Erklärungen: der Idee wurde nach einer seiner Deutungen deswegen nicht weiter gefolgt, weil die technischen Grundlagen für eine solche Rentenkasse nicht „ordentlich durchdacht“ worden seien.²⁷ In einer weiteren Erklärung attestiert Uljas dieser sozialpolitischen Regelung eine für das Jahr 1994 zu verfrühte Innovationskraft.²⁸

Als vorbildlich bezeichnet Uljas auch die Gründung eines „Kulturpropagandistischen Fonds“ im Jahr 1929. Dessen Ziel war es, die estnische Kultur im Ausland zu vermitteln und ausländische Kulturpersönlichkeiten für Bildungs- und Austausch Zwecke nach Estland einzuladen.²⁹ Dass Kulturkapital die genannten Ziele und Aufgaben allerdings seit seiner Wiedergründung ebenfalls maßgeblich sowohl durch reguläre Stipendienvergaben, als auch durch Spezialprogramme verfolgt, wird weiter unten im Kapitel II. 2.1.2 dargestellt.

Im nächsten Schritt widmet sich das folgende Unterkapitel der Frage nach den institutionellen und akteursbezogenen Lernprozessen im institutionellen Entwicklungsprozess von Kulturkapital.

²⁴ S. Uljas 2015.

²⁵ S. Uljas 2009.

²⁶ S. Uljas 2015.

²⁷ S. Uljas 2009.

²⁸ S. Uljas 2015.

²⁹ S. ebenda.

2.1.1.2 Meisterkurs für Antragsteller, Geldverteiler und staatliche Administration³⁰

Neben dem Jubiläum des 90-jährigen Bestehens von Kulka hätte es ein Jahr davor einen weiteren Anlass zum Feiern gegeben, da im Jahr 2014 seit der Wiederherstellung dieser Institution im Jahr 1994 zwanzig Jahre vergangen waren. Die lange Kontinuität von Kulka scheint für die beteiligten Akteure symbolhafter zu sein, als eigene Bemühungen einer „Rekonstruktion“ nach 50-jähriger Unterbrechung. Wenn der estnische Künstler und Kunstprofessor Kaido Ole Kulka aber als eine Lernanstalt für Geldverteiler und Antragsteller beschreibt³¹, schlägt er damit eine Brücke zu dieser verschwiegenen institutionellen Wiederaufnahme Anfang der 90er Jahre, die nach einer 50-jährigen Pause Kontinuitäten von konkreten persönlichen Erfahrungen doch vermissen lassen musste und somit auch ein Neuanfang war.

Einerseits spielt bei der Wiederherstellung der Aspekt einer konkreten gesetzlichen und strukturellen Architektur eine Rolle, andererseits die Erfahrungen, die unterschiedliche Akteure auf dem kulturellen Feld, in den letzten Jahren aber auch im administrativen staatlichen Apparat (etwa Rechnungshof oder Finanzamt), rund um das Kulturkapital gemacht haben.

Trotz der Euphorie der Unabhängigkeitsbewegung war bei den Protagonisten die Besorgnis erkennbar, ob in dem neuen Zustand der staatlichen administrativen wie wirtschaftlichen Selbstversorgung eine Finanzierung des kulturellen Subventionssystems noch in „genügendem Maß“ möglich sein wird. Die Fragen, ob und wie das kulturelle institutionelle Gebilde – vom umfangreichen professionellen Bereich bis zu noch umfassenderer Nachwuchsförderung und kultureller Bildung – von dem wiederhergestellten Staat eigenständig getragen werden könnte, kommen in den ersten Jahren in unterschiedlichen Kanälen der (nun auch selbst massiv gefährdeten) Kulturmedien häufig vor.³² Diese Frage nach der grundsätzlichen Machbarkeit findet durch Vorhandensein des geschichtlichen Vorbilds der ersten Unabhängigkeitsperiode eine Ermutigung als Antwort. Man könnte vielmehr meinen, dass dieses idealisierte Vorbild gleichzeitig zum unumgänglichen Imperativ des Erfolges verpflichtet hat.

Bereits vor der eigentlichen Wiedererlangung der Unabhängigkeit wurde am 4. Januar 1991 in der Kulturwochenzeitung Sirp zum Wiederaufbau von Kulka aufgerufen. Begleitend wurde die erste Version des Gesetzes der Estnischen Kulturförderung vom 1925 abgedruckt.³³ Eine

³⁰ Der Titel ist inspiriert von dem Artikel des estnischen Künstlers und Kunstprofessors Kaido Ole. Kaido Ole 2015: Kulturkapital kui õppeasutus. Minu elu kulkaga. In Sirp, 30.01.2015.

³¹ S. ebenda.

³² S. z. B. die Artikelreihe „Kultuuri võimalikkusest ...“ (Über die Möglichkeit der Kultur...) in der Zeitschrift Teater. Muusika. Kino. in den Jahrgängen 1993-1994 unter der Redaktion von Märt Kubo.

³³ Redaktion Sirp 1991: Kas taastame Eesti Kulturkapitali? In: Sirp, 04.01.1991, 1.

Woche später kamen in einer Gesprächsrunde die Initiatoren zu Wort. Einleitend wurde manifestiert, dass das Kulturkapital-Gesetz bereits einmal die estnische Kultur aufgebaut habe, eine Probezeit absolviert hätte und dass das auf dieser Grundlage Geschaffte bis heute lebendig sein würde. Die neue Etablierung von Kulka sei eine Frage des Überlebens. „Zum Kulturkapital führen uns die sich vertiefende Krise und bereits begonnene Marktwirtschaftsbewegung und der Übergang auf die Estnische Krone.“³⁴ Es wird daran erinnert, dass die Kultur stark zu der Aufbruchsstimmung beigetragen habe, indem sie die Oppositionsbewegung am ernsthaftesten geführt habe: „Die Kultur hat zur Entstehung der jetzigen Situation im großen Maße beigetragen. Wenn jetzt Geld nur fürs Geschäft übrig bleibt, entsteht gegenüber der Kultur eine moralische Schuld.“³⁵ Das Kulka wäre ein Weg zur selbstverwaltenden Kultur, wäre der eigentliche Anzünder des kulturellen Lebens, würde es zum Leben und zu einer weiteren Entwicklung leiten.³⁶ Das Kulka würde sogar die Existenz des Kultusministeriums überflüssig machen.³⁷ Darauf antwortete zwei Wochen später ein Experte des Finanzministeriums und stellte klar, dass das Kulka seinerzeit keineswegs die Grundfinanzierung der Kultur organisierte, sondern einen unterstützenden Charakter besaß in einem System der vielfältigen Finanzierungsquellen. Daher dürfe man nicht darauf steuern, die Kultur ausschließlich über das Kulka finanzieren zu wollen.³⁸ Aus einem Beitrag des Schriftstellers Paul-Eerik Rummo, damals der Kulturberater der Staatskanzlei, bald der Kultusminister, wird ersichtlich: es ging um die dringend gefühlte Notwendigkeit nach einem außerordentlichen Kulturrettungsprogramm und die Vorlagen aus der Zeit der ersten Unabhängigkeitsperiode und die nationale Bedeutung der Kultur wurden erhaben pathetisch behandelt.

„Wir müssen es aber im Kopf behalten, dass die Kultur das tiefste Fundament unseres Selbstseins³⁹ ist und dass dieses Fundament wiederum noch ein Fundament besitzt – einige Grund-Institutionen, deren gleichmäßiger Lebensrhythmus auf jedem Fall gewährleistet werden muss, falls wir nicht in die Barbarei fallen, oder sich in die billigste und charakterloseste globale Oberflächlichkeit auflösen wollen“. [...] „Wie jeder Erwachsene mit einigermaßen gesunden Instinkten schaut, dass allererst die Kinder satt werden, die das Geschlecht weitertragen, so müsste die Gesellschaft in Zeiten der Knappheit allererst danach schauen, dass der einzige Garant ihrer Beständigkeit nicht Hunger leidet – Bildung und Kultur. [...] **Kapital** ist nicht nur ein klangvolles, sondern auch ein tiefes Wort. Im gewissen Sinne bedeutet es das gleiche wie Blut oder Atmung. [...] Wer auch nur einigermaßen einen ästhetischen Sinn besitzt, hat es über-

³⁴ Ebenda, 4.

³⁵ Zitat von Arvo Valton. Ebenda.

³⁶ Zitat von Tõnis Rätsep. Ebenda.

³⁷ Zitat von Vardo Rumessen. Ebenda.

³⁸ Ilmar Moss 1991: Kas taastame Eesti Sihtkapitali? In: Sirp, 25.01.1991, 12-13.

³⁹ im Sinne der Eigenständigkeit – Anm. H.M.

haupt sehr schwer sich mit der Gesetzgebung der Republikzeit auseinanderzusetzen, ohne der Eleganz dessen Regelmäßigkeit und der Ausdrucksklarheit zu verfallen.“⁴⁰

Obwohl die Gründung des Kulturkapital bereits Anfang 1991 intensiv besprochen wurde, dauerte es bis 1994, bis das entsprechende Gesetz von dem Parlament verabschiedet wurde. Der Kultusminister Rummo kündigte das Gesetz im April in der Zeitung Kultuurileht⁴¹ an und begründete die lange Wartezeit mit der bisher unreifen begleitenden Gesetzeslage. Es ginge um die unvollendete Gesetzgebung und Kontrollmechanismen, auch wenn in der Gesellschaft Druck spürbar wäre nach Notwendigkeit der Vergrößerung der Bewegungsfreiheit unterschiedlicher Stiftungen. Das sei sehr begrüßenswert:

„Die Aktivität der Stiftungen ist ein Merkmal einer reifen liberalen Gesellschaft, einer derartigen Gesellschaft, die nicht mit jeder Not gleich weinend auf Staates Brust rennt, sondern bereit ist, einen Teil der Last auf sich zu nehmen und dies Gesetze (den gesellschaftlichen Vertrag) würdigend.“⁴²

Das Kulturkapital sollte, in Einzelfällen auch kurzfristig und mit wenig Verwaltungs- und Beantragungsaufwand, die Förderung der hauptsächlich außerinstitutionellen Projekte ermöglichen. Wie bereits aus dem erwähnten Koalitionsvertrag sichtbar wurde, blieb die Aufgabenverteilung jedoch in der Praxis undefiniert, was zunächst noch Spielraum für Flexibilität ließ. Andererseits ergab sich so die Möglichkeit, auf der staatlichen Seite einige Grundsatzentscheidungen nicht zu treffen und notwendige Strukturänderungen vor sich herzuschieben, weil die Probleme schleichend über das Kulka „gelöst“ wurden und mit der Zeit einige Zahlungen sich dort fest etablierten. In einigen Fällen ist Kulkas Bewegungsfreiheit eingegrenzt worden, weil ihm größere strukturelle Finanzierungsprojekte zur Aufgabe gemacht wurden und damit für die kleineren Projekte anteilig weniger Mittel zur Verfügung stehen.⁴³ So stellte auch der staatliche Rechnungshof als Ergebnis einer Kontrolle im Jahr 2010 fest, dass zwischen unterschiedlichen öffentlichen Finanzierungsmechanismen auf dem kulturellen Feld

⁴⁰ Paul-Eerik Rummo 1991: Veel kultuurist ja kapitalist, eeskätt aga kultuuripäästeprogrammist. In: Sirp, 01.02.1991, 12f. Hervorhebungen im Originaltext.

⁴¹ Die Kulturzeitung „Sirp“ ist zwischenzeitlich unter dem Titel „Kultuurileht“ erschienen. In der Sowjetzeit trug die Zeitung den Titel „Sirp ja Vasar“ (Sichel und Hammer).

⁴² Paul-Eerik Rummo 1994: Kulturkapital on tulekul. In: Kultuurileht, 08.04.1994.

⁴³ S. z. B. die Übersicht der Diskussionsbeiträge im Rahmen der Arbeit der Initiative Eesti Kultuuri Koda (Kammer der Estnischen Kultur): Kaarel Tarand 2011: Kas Kulturkapitali arendada, remontida või see rahule jätta? In: Sirp, 13.05.2011. Ebenso Diskussionsbeiträge der Jubiläumskonferenz der Kulka „KULTuur on KALlis“ am 03.02.2015, etwa die Polemik von Ilona Kivirähk im II. Panel „Kulturkapitali lood“, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=-WvIZWD0sUw> [Zugriff am 13.12.2016].

hinsichtlich der Aufgaben, Zielgruppen und auch der Personen, die Entscheidungen treffen, große Überlappungen auftreten.⁴⁴

Sowohl bei der ersten Konstituierung als auch nach 1991 wurden auch ausländische Vorbilder bei der Gestaltung, dem Aufbau und der Reorganisierung der Kulturförderung herangezogen. Wie Jüri Uljas schreibt, wurde in dieser Hinsicht in den 1920er und 1930er Jahren vor allem in Richtung unmittelbarer Nachbarn wie Lettland und Finnland geschaut. Es ging z. B. um Aspekte des Grundkapitals, der Finanzierungsquellen, des Aufbaus der Verwaltung und Verteilungsgremien, Proportionen zwischen der individuellen und institutionellen Förderung, aber auch um kulturpolitische Prioritätensetzung unter den bereits erwähnten sozialen (etwa Rentenfragen), oder „propagandistischen“ (etwa Vermittlung der eigenen Kultur im und ins Ausland) Aspekten. Auch nach 1991 wurden laut Jüri Uljas vergleichbare Einrichtungen in den nordischen Ländern, vor allem in Finnland, als Inspirationsquellen betrachtet.⁴⁵

Die ausländischen Beispiele dienten in beiden betrachteten Zeiträumen zur Verstärkung der eigenen Argumentation und als Wegebahn für die als notwendig betrachteten Änderungen.⁴⁶ Als Vermittlungswege beschreibt Uljas sowohl gezielte Besuche der estnischen Experten zu den Nachbarn, als auch vermutete persönliche Inspirationen durch Auslandserfahrung und Kontakte einzelner Akteure. Die Aneignungsprozesse im lokalen Kontext bewertet Uljas als erfolgreich.⁴⁷

Zur Belebung der aktuellen Debatte hat Uljas selbst mehrfach den Norwegischen Kulturrat als ein mögliches Vorbild für eine verstärkte kulturpolitische Rolle des Stiftungsrats von Kulka hervorgehoben. Neben der Projektförderung würde sich der Norwegische Kulturrat basierend

⁴⁴ Veiko Pesur 2010: Riigikontroll: kultuuri rahastamisel ei järgita kõiki seadusi. In: Postimees, 03.02.2010. Diese Überlappungen wurden beim Kulturministerium, beim Kulturkapital und dem Glücksspielfond (Hasartmängumaksu nõukogu) festgestellt. Die Kontrollmechanismen seien mangelhaft und würden teilweise nicht angewandt. Am Beispiel der Institutionen der darstellenden Künste hat der Rechnungshof bemängelt, dass die aus staatlichen Budgetmitteln finanzierten Institutionen zusätzlich über das Kulka und im geringen Maße über das Glücksspielfond finanziert würden, wodurch man keine Übersicht bekommen könne, wie hoch die Ausgaben für den eigentlichen Unterhalt der staatlich finanzierten Institutionen der darstellenden Künste sind. Dabei ist zu achten, dass die darstellenden Künste und der Musikbereich den mit Abstand größten Anteil des staatlichen Kulturbudgets erhalten, was immer wieder Anlass zu Auseinandersetzungen zwischen den Akteuren auf dem kulturellen Feld bietet.

⁴⁵ S. Uljas 2012.

⁴⁶ vgl. hierzu z. B. die Mechanismen der politischen Argumentation mit ausländischen Beispielen in Martina Keilbach 2010: Das Argument mit den Nachbarn. Die Bedeutung des internationalen Vergleichs am Beispiel familienpolitischer Debatten in der Bundesrepublik Deutschland (1980-2006). Leipzig. S. auch Külli Taro 2007: Teiste riikide näidete kasutamine poliitika kujundamisel ja muudatuste põhjendamisel. Tartu (Magisterarbeit).

⁴⁷ S. Uljas 2012.

auf in Auftrag gegebene Studien an kulturpolitischen Entwicklungen beteiligen und steht aus Uljas Sicht somit für kulturpolitische Innovation und Sinngebung.⁴⁸

Bei der Jubiläumskonferenz am 3. März 2015 in Tallinn gehörte unter dem Titel „Mechanismen der Kulturförderung anderswo“ ein Vortrag über die finnische Förderinstitution „Suomen Kultuurirahasto“ ins Programm. Darin hat der Generalsekretär Antti Arjava über die Finanzierungsgrundlagen seiner Einrichtung berichtet, wobei er sich hauptsächlich auf die privaten Spenden und Erbschaften konzentrierte. Zu diesem Beispiel als Beitrag zur Grundlagenschaffung einer besseren Kapitalzufuhr für Kulka hatte Jüri Uljas bereits einige Wochen vorher in der Kulturzeitung Sirp vermerkt, dass hiermit keine passende Lösung generiert werden könne, da die entsprechenden Summen aus privater Hand nur einen sehr kleinen Anteil der Finanzierung gewährleisten könnten. Das finnische Beispiel zeige zudem deutlich eine erhöhte Zweckgebundenheit dieser Mittel.⁴⁹ In der Diskussion auf der Konferenz vermerkte Marko Lõhmus zur Anwendbarkeit des finnischen Beispiels, dass sich die Strukturen in diesem Fall vielmehr mit denen der Stiftung der estnischen Nationalkultur⁵⁰ decken und beim Kulturkapital eher nicht greifen würden.⁵¹

Neben den Aspekten der legislativen Nuancen und administrativen Regelungen ging die Aufstellung einer neuen Förderinstitution für unterschiedliche Akteure auf dem kulturellen Feld selbst mit vielfältigen Herausforderungen einher. Während einzelne Künstlerpersönlichkeiten und Institutionen einerseits auf die Förderung gehofft haben, sahen sich Vertreterverbände und unterschiedlich formierte Interessengemeinschaften andererseits verpflichtet, sich aktiv bei der Organisation der Mittelverteilung zu beteiligen, indem man sich durch Vorschläge bei der Ernennung der regelmäßig rotierenden Kandidaten der Verteilergremien der Sonderfonds einbringen konnte. Für einige Einzelakteure bedeutete es, sich selbst stellvertretend als berufener Experte im Status des direkten Geldverteilers wiederzufinden. Mit den Worten von Kaido Ole:

„Das Geld beiseite, bin ich mit der Zeit dazu gekommen, das Kulturkapital eher als eine der Lernanstalten der Kunstwelt zu sehen, in der die zu verteilenden Finanzen vielmehr ein Lernmedium wie ein Barren in der schulischen Sporthalle sind, die jenseits der souveränen Attraktivität doch nur dafür existieren, um sich darauf stützend zu

⁴⁸ S. ebenda, sowie Uljas 2015. Auch in seinem Vortrag bei der Jubiläumskonferenz am 03.02.2015 hat Uljas den Norwegischen Kulturrat als Beispiel für eine potentielle zentralere kulturpolitische Rolle von Kulturkapital vorgeschlagen.

⁴⁹ S. Uljas 2015.

⁵⁰ Eesti Rahvuskultuuri Fond.

⁵¹ S. die Diskussion im Panel III. der Jubiläumskonferenz des Kulka vom 03.02.2015, im Internet zugänglich unter <https://www.youtube.com/watch?v=hp0XZ3PxhTU> [Zugriff am 29.10.2015].

bilden und weiterzuentwickeln. Das Kulka als Lernanstalt ist der EKA⁵² kein Konkurrent oder Ersatz, sondern vielmehr eine Volkshochschule für lebenslanges Lernen, an der man sich ab und an weiterbildet. In der Regel beginnen dort alle auf dem Basiskurs der Geldbeantragung, doch viele werden mit der Zeit würdig für die Meisterklasse der Geldverteiler. Die Bedeutung des Geldes als eines der Inganghalter der Kunstwelt gewährt, dass niemand von diesen Kursen für länger fern bleibt. Das Gelernte wird regulär wiederholt und es gibt meistens eine Entwicklung zur Besserung. [...] Ein verantwortungsvoller Umgang mit dem Geld ist eine der Prüfungen des Erwachsenenwerdens.“⁵³

Der Wirkungsmechanismus von Kulka basiert auf regelmäßigen Entscheidungsrunden der acht Sonderfonds und des zusätzlichen interdisziplinären Fonds, über dessen Verteilungen die Mitglieder des Stiftungsrats entscheiden. Darüber hinaus gibt es in jeder der 15 staatlichen administrativen Regionen (maakond) eine Expertengruppe für lokale Förderprojekte. Es gibt folgende Sonderfonds: Literatur, Schauspielkunst, Klangkunst, audiovisuelle Kunst, bildende und angewandte Kunst, Volkskunst, Architektur, Körperkultur und Sport.⁵⁴ Pro Jahr finden vier Antragsrunden statt und die Ergebnisse mit Benennung von Empfängern, Zwecken und Summen der Förderung werden alle vier Monate in einer Beilage der Kulturzeitung Sirp veröffentlicht. Die Kandidaten für die Zusammensetzung der Beiräte der einzelnen Sonderfonds werden von unterschiedlichen Künstlerverbänden und Interessengruppen vorgeschlagen und sollten anerkannte Spezialisten auf ihrem Fachgebiet sein. Anhand dieser Vorschläge trifft der Kulturminister die endgültige Entscheidung über die Zusammensetzung der Sonderfonds für zwei Jahre, wobei eine Person am Stück maximal zwei aneinander folgenden Gremienbesetzungen angehören soll.

Wenn Kaido Ole hier die logische Reihenfolge so darstellt, dass der „Meisterklasse des Geldverteilens“ ein „Basiskurs der Geldbeantragung“ vorangeht, galt es nicht den ersten Zusammensetzungen der Geldverteilungsgremien. Dementsprechend ausschussreich zeigen sich die Kommentare, die in den ersten Jahren regelmäßig gemeinsam mit den Ankündigungen der Verteilungsergebnisse veröffentlicht wurden.

Als das Kulturkapital die eigentliche Tätigkeit Ende 1994 und Anfang 1995 aufnahm, sahen sich die Vertreter der Sonderfonds nach den ersten Ergebnisveröffentlichungen offenbar der Kritik ausgesetzt, dass die Förderkriterien eindeutiger zu formulieren seien und dass ein stra-

⁵² EKA steht für Eesti Kunstiakadeemia, Estnische Kunstakademie – H.M.

⁵³ Kaido Ole 2015.

⁵⁴ Diese Bezeichnungen widerspiegeln teilweise die bereits geschilderten geschichtlichen Bezüge. Es gibt immer wieder Diskussionen darüber, wie adäquat diese Bezeichnungen sind, ob alle aktuellen kulturellen Entwicklungen hier eine „Heimat“ und eine würdige Berücksichtigung finden. S. dazu die bereichsinterne Diskussion um den Begriff darstellende Künste (etenduskunstid) im Kapitel I 1.1.

tegisches Vorgehen erkennbar sein sollte. Die Kommentare aus den einzelnen Sonderfonds zeigen, dass in dieser Hinsicht scheinbar konträre Standpunkte vertreten wurden, bzw. unterschiedliches Verständnis über die eigene Beteiligung an kulturpolitischen Prozessen vorherrscht. So gab Aivar Mäe beispielsweise im Namen des Musikbereichs bekannt, die kulturpolitische Planung sei eindeutig nicht die Aufgabe des Kulka. Die eigentliche Aufgabe bestünde darin, die estnische Kultur entsprechend den aktuellen Bedürfnissen ad hoc zu unterstützen. Die Stiftung verfüge auch nicht über die nötigen Mittel, um langfristige kulturpolitische Pläne umzusetzen.⁵⁵ Märt Väljataga als Vertreter des Literaturbeirats sah dagegen die Notwendigkeit des strategischen Planens, wobei sichergestellt werden sollte, dass damit dem Ministerium kein Anlass gegeben würde, bestimmte Initiativen dann nicht mehr aus dem staatlichen Etat zu finanzieren. Er sah die Prioritäten bei „neuartigen demokratischen kulturellen Unterfangen“, das Ministerium könne dann die „versteinerten“ Institutionen fördern.⁵⁶ Tõnu Teppandi aus dem Sonderfond der Schauspielkunst erkannte beispielsweise den Bedarf, dass auf dem Feld zunächst von den Beteiligten selbst analysiert und entschieden werden müsse, wie viele, mit welcher Frequenz und in welchen Städten Theaterfestivals stattfinden sollten, so dass das Land es noch aufnehmen könne.⁵⁷ Bezüglich der Frage der Disproportion der Fördersummen zugunsten der Hauptstadt auf Kosten der Regionen im Bereich der bildenden Künste äußerte sich Leonhard Lapin: „...wir wissen sehr gut, dass 99% der stärkeren Professionellen in Tallinn lebt“. Daher würde auch der Hauptanteil der Mittel dahin fließen. Ansonsten würde keine Ideologie befolgt werden, sondern nur versucht, den Schaffenden Geld zu verteilen, ungeachtet des Alters, der Trends, der Aktualität, oder des Stils. Die Spitzen seien allerdings den Wurzeln zu bevorzugen, vor allem diejenigen, die eine internationale Ausstrahlungskraft und Reichweite haben.⁵⁸

Die ersten beiden Jahre der Stipendienvergabe zeigen, wie sowohl die Antragsteller, als auch die Entscheidungsgremien sich an die Möglichkeiten herantasten. Beim Abdruck der Ergebnisse jeder Verteilungsrunde gibt es Erklärungen seitens der Vertreter der einzelnen spartenbasierten Sonderfonds: wo liegen die Prioritäten, was ist ausgeschlossen, was ausdrücklich gewünscht, was wird mit Bedenken verbunden, was ist ärgerlich, wie sollten sich diejenigen verhalten, die gefördert werden und diejenigen, deren Aufträge diesmal nicht erfolgreich wa-

⁵⁵ Aivar Mäe, in: Sirp, 06.10.1995.

⁵⁶ Märt Väljataga, in: Sirp, 06.10.1995. Väljataga fügt hinzu, dass sich jede kulturelle Institution, deren Name die Vorsilbe „nation-“, hinzugefügt bekommt, plötzlich feierlich versteinere, als ob es sich um eine Ehrenwache handle.

⁵⁷ Tõnu Teppandi, in: Sirp, 06.10.1995.

⁵⁸ Leonhard Lapin, in: Sirp, 12.01.1996.

ren. Es wird mehrfach erwähnt, dass die Begehrlichkeiten, manche Einreichungen darunter als „dreist“ empfunden, größer sind, als die Möglichkeiten, dass aber außergewöhnliche und neue Projekte eher rar sind. Aussagekräftig sind auch die Eigeninitiativen der Sonderfonds: Etablierung von Jahresstipendien, Sondermittel für größere Aufgabengebiete (technische Ausstattung und Renovierung der Theater, Kauf von Instrumenten, Sondermittel zur Restaurierung der Kirchenorgel), Stipendien an Bedürftige, oder an sich „verdient gemachten“ Künstler- und Wissenschaftspersonlichkeiten, die selbst keine Anträge stellen bzw. die nicht auf den Listen der entsprechenden Verbände stehen. In einigen Fällen haben die Entscheidungsträger weitere Spezialisten konsultiert, oder Studien zur Klärung des Bedarfs veranlasst (z. B. im Fall der Ausstattung und Instandsetzung der Theater).

Zu Unsicherheiten bei der Anwendung der gesetzlichen Regelung führten die in Teilen vorhandenen Unschärfen, beispielsweise die Frage der Unterscheidung zwischen nichtkommerziellen Projekten und denjenigen, bei denen Gewinne erzielt werden, beziehungsweise die Beteiligung von Kulka an diesen Gewinnen. Wenn das Kulka etwas fördert, sollte es dann auch an den Autorenrechten Teil haben? Auch bei der steuerrechtlichen Regelung bei der Auszahlung der Stipendien wurde ein Justierungsbedarf festgestellt.

Bezüglich der Anträge wird um wirtschaftliches Denken, Transparenz, Angemessenheit des Budgets und des Umfangs gebeten. Aus den anfänglichen Kommentaren der Antragsteller und teilweise der Mittelverteiler geht hervor, dass die Antragstellung zunächst mit einigen Hürden in Verbindung stand: es war ungewohnt, um Geld zu bitten, die Eigeninitiative musste erst gelernt werden, ebenso die formale Vermittlung des eigenen Vorhabens und der Bedürfnisse. Der Komponist Erkki-Sven Tüür hat beispielsweise gestanden, nach der ersten Förderung mit Unbehagen gekämpft zu haben, einen weiteren Antrag zu stellen, bis er durch ausländische Kollegen die Normalität von Förderanträgen gelernt habe.⁵⁹ Die Mitglieder der Beiräte der Sonderfonds beklagten unter anderem auch ein mangelndes Bewusstsein über die Notwendigkeit der Erwähnung von Förderfunktion des Kulka in der öffentlichen Kommunikation, ansonsten entstehe der Eindruck, dass Kulkas Beitrag nicht gewürdigt, oder als selbstverständlich genommen würde.

Nach den ersten Jahren der rasanten Entwicklung und deutlicher Zugewinne der Mittel zeigte sich 1998/1999, wie stark das Kulturkapital von der wirtschaftlichen Konjunktur abhängig ist. In diesem Kontext zeigte sich, dass man sich durch langfristige Verpflichtungen mit mehr-

⁵⁹ Erkki-Sven Tüür, in Sirp, 12.01.1996, 8.

jährigen oder lebenslänglichen Stipendien den Spielraum für aktuelle Projektbedürfnisse beträchtlich eingeengt hatte. Angesichts eines schrumpfenden staatlichen Haushalts und krisenbedingtem Wegfallen der „kommerziellen“ Sponsoren wurde das Kulka als letzter Retter zum Überleben von wichtigen Initiativen sowohl in der freien Szene als auch bei den öffentlich geförderten Institutionen betrachtet.

Bei der Stipendienvergabe fällt auf, dass die Existenzgrundlage der künstlerisch Tätigen in der neuen Situation eines der Grundprobleme darstellte. Bis heute sind eine Grundsicherung und die sozialen Garantien für Kreative ein Thema, das trotz der mittlerweile teilweise vorhandenen gesetzlichen Regelung immer wieder aufkommt. Besonders in Bereichen der bildenden Kunst und der Literatur fehlen Möglichkeiten, sich ein „würdiges“ Einkommen durch ein hauptberufliches künstlerisches Schaffen zu erzielen. Die Hauptgründe werden darin gesehen, dass die wirtschaftlichen Prozesse auf dem kleinen estnischen Literatur- und Kunstmarkt nicht entsprechend funktionieren können und dass die kreative Tätigkeit nicht als ein vollwertiger Beruf anerkannt würde.

Alle Sonderfonds von Kulka erteilen Stipendien als direkte oder indirekte Zuwendungen aus sozialen Gründen bzw. Sonderstipendien für das künstlerische Schaffen. Dazu kommentieren die Vertreter der Sonderfonds mehrfach, dass das Kulka nicht die Rolle des Sozialministeriums einnehmen kann und will. Trotzdem bleibt dieses Thema bei den Verteilungen relevant. Es gibt einige lebenslängliche Stipendien als Rentenzuschuss, Unterstützung bei Todesfällen, bei runden Geburtstagen, bei Krankheit, vereinzelt sogar bei Diebstählen oder Brandunfällen. Es fällt auf, dass im Bereich der darstellenden Künste die Verteilung der Stipendien stark über die Berufsverbände vollzogen wird. Auf dem Feld der Literatur gibt es zahlreiche ein- bis dreijährige sogenannte Schriftstellerstipendien.⁶⁰ Hier ist in den Anfangsjahren die jüngere Generation etwas nachteilig behandelt worden. Als Unterstützung sind ebenso die Aufstockungen der Honorarbudgets der Fachzeitschriften zu verstehen. Nach anfänglichem Zögern gab es bald Unterstützung auch für die Tätigkeit der Verlage, indem bei den als relevant angesehenen Projekten die Autoren-, oder Übersetzerhonorare (anteilig) übernommen wurden. Gelegentlich gibt es einzelne einmalige Unterstützungsstipendien, oder Auszeichnungen für künstlerisches Schaffen jenseits der jährlichen Preisverleihung.

Von Lernprozessen beim Austarieren der Förderprinzipien zeugen auch die öffentliche Skepsis über die Berechtigung der Unterstützungen des Kaufs von Computern für die Schriftstel-

⁶⁰ Hier sind Vorbilder aus der ersten Unabhängigkeitsperiode zu vermuten.

ler, wobei gleichzeitig den bildenden Künstlern der Erwerb von Arbeitsmitteln nicht übel genommen wird. Im Bereich der bildenden Kunst etablierte sich die Praxis, dass Künstler bei Projektanträgen eigene Honorare nicht budgetieren. Eine kleine Linderung für diesen als unterfinanziert empfundenen Bereich bietet die Finanzierung der Käufe von Kunstwerken für öffentliche Museen und Sammlungen, wobei in den ersten Jahren die bereits etablierten Künstler einen Vorteil haben. In diesem Zusammenhang ist ein Prozess der Entwicklung zu einem größeren Bewusstsein für Nuancen der gesetzlichen Regelung des geistigen Eigentums zu beobachten – bei der Stipendienvergabe heißt es ab 2004 z. B. „Übertragung der Verwertrungsrechte an ...“, während früher nur vom Kauf der Kunstwerke die Rede gewesen war.⁶¹

Aus der wachsenden Erfahrung und jeweils aktuellem Bedarf heraus haben die Vertreter der einzelnen Sonderfonds mit der Zeit ihre spezifischen Förderprinzipien formuliert und öffentlich kommentiert, wobei jede neue Besetzung die Prioritäten neu ordnen konnte, meistens in Form kleiner Korrekturen, denn im großen und ganzen wurde eher auf Kontinuität gesetzt. Seit Anfang des Jahres 2015 gibt es eine neue gesetzliche Korrektur für die Formalitäten der Geldvergabe.⁶² Daraus ergeben sich zunächst keine neuen inhaltlichen Förderprinzipien, die angestrebte klarere Ordnung der finanztechnischen Handhabung von Kulkas Mittelverteilung sorgt jedoch für Verunsicherungen, inwieweit dies Konsequenzen bei der Versteuerung der Fördersummen mit sich bringen würde. Ob den Antragstellern in einigen Fällen künftig somit netto weniger zur Verfügung stehen wird, was die Fördervolumina für den Kulturbetrieb also effektiv verkleinern würde.

Der Hintergrund der Neuregelung war der bisherige Status von Kulkas Zuwendungen als staatliche Stipendien, die steuerfrei ausgezahlt werden konnten. Wie Riigikontroll allerdings durch seine Prüfungen aufgedeckt hat, wurde das Prinzip der Steuerbefreiung gelegentlich missbraucht, indem im Grunde Lohnvergütungen für unterschiedliche Arbeitsleistungen als Stipendien ausgezahlt wurden, also zum Beispiel Honorare für Schauspieler, Regisseure, Übersetzer, Projektmitarbeiter, oder Trainer und Masseure im Sportbereich.⁶³ Der Angelpunkt bei der Diskussion um die Neuordnung besteht offenbar darin, dass der Gesetzgeber in den

⁶¹ Im Jahr 1996 heißt es im Rahmen der vierten Verteilung beispielsweise „Kauf von Kunstwerken gemäß der vorgelegten Liste“.

⁶² Am 01.01.2015 trat das Veränderungsgesetz zum Einkommensteuergesetz, Sozialsteuergesetz und Kulturkapital-Gesetz in Kraft. Rahandusministeerium 2014: „Tulumaksuseaduse, sotsiaalmaksuseaduse ja Eesti Kulturkapitali seaduse muutmise seadus“, zugänglich unter: <https://www.riigiteataja.ee/akt/111072014005> [Zugriff am 21.10.2015].

⁶³ Darauf weist das Kommentarschreiben zum Veränderungsgesetz hin: Rahandusministeerium 2014: „Seletuskiri tulumaksuseaduse, sotsiaalmaksuseaduse ja Eesti Kulturkapitali seaduse muutmise seaduse eelnõu juurde“, 19f.

begleitenden Kommentaren zu den Änderungen den vorgenommenen Korrekturen ausdrücklich keine monetären Auswirkungen attestiert und vielmehr darauf besteht, dem Kulturkapital weiterhin die steuerfreie Auszahlung der „Beihilfen“ zu gewähren. Der Kern der gesetzlichen Ergänzungen sei damit, die Begrifflichkeiten mit den Definitionen des Einkommensteuergesetzes zu harmonisieren und das Gesetz entsprechend der gängigen Praxis zu justieren.⁶⁴ Aus der Sicht der an Verteilungsprozessen Beteiligten könnten die neuen Nuancen sehr wohl Konsequenzen haben, wobei das Ausmaß erst geklärt werden müsse.⁶⁵

Durch die hier behandelte Präzision bestimmt das Kulturkapital-Gesetz, dass die Institution zur Erfüllung ihrer Aufgaben Prämien, Stipendien und Geldbeihilfen verteilt, wofür der Stiftungsrat eine einheitliche Grundlage verschafft. Insofern handelt es sich tatsächlich um eine Bestätigung der bisher gängigen Praxis. Das Kulturkapital darf demnach Projekt-, Betriebs-, Kreativarbeit-, Lebenswerk-, Geburtstags-, Medikamenten- und Beerdigungsbeihilfen erteilen, was auch bislang erfolgte. Ebenso existierten bisher öffentliche Geldverteilungsrichtlinien der einzelnen Sonderfonds, nur dass jetzt eine vom Stiftungsrat beschlossene übergreifende Ordnung hinzukommt. Nicht so eindeutig verhält es sich mit der Steuerbefreiung einiger Auszahlungen, da durch die Veränderung des Einkommenssteuergesetzes ein „Stipendium“ jetzt rechtlich definiert ist, um offenbar zu vermeiden, dass es zu den bereits geschilderten und auch in Gesetzeskommentaren erwähnten Missbrauchsmöglichkeiten im Bezug auf verschleierte Arbeitsleistungsvergütungen kommen könnte.⁶⁶

In der Praxis lässt sich die Konsequenz aus der neuen Definition des Stipendiums offensichtlich nicht ohne weiteres eindeutig auslegen. Ebenso unklar bleibt, ob der Umweg über die Bezeichnung von gesetzlich weiterhin undefinierter „Beihilfe“ die Dinge beim Alten lassen könnte, da die entsprechenden Regelungen sowohl in der allgemeinen Geldverteilungsordnung des Stiftungsrates, als auch die von Sonderfonds definierten spezifischeren Bestimmungen an entsprechenden Ausschlusskriterien vorbei balancieren.⁶⁷ Kulkas Jubiläumskonferenz am 3. Februar 2015 fiel in eine heiße Phase. Am 1. Januar 2015 war die neue Gesetzesände-

⁶⁴ S. Rahandusministeerium 2014, Seletuskiri 39.

⁶⁵ S. Märt Väljataga 2015: Kultuur, töö ja kapital...

⁶⁶ Dem Einkommensteuergesetz (Tulumaksuseadus) wurde unter dem neuen Punkt §19 (7) die Definition des Begriffs eines staatlichen Stipendiums hinzugefügt. S. Rahandusministeerium 2014: „Tulumaksuseaduse, sotsiaalmaksuseaduse ja Eesti Kulturkapitali seaduse muutmise seadus“, Punkt 32.

⁶⁷ S. z. B. Märt Väljataga 2015, Kultuur, töö ja kapital... oder die Ratschläge an Antragstellern von Märt Väljataga als Vorsitzenden des Sonderfonds für Literatur: Märt Väljataga 2015: Soovitusi taotlejale! Beitrag vom 29.04.2015 auf der Internetseite von Kulturkapital: <http://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kirjandus/soovitusi-taotlejale> [Zugriff am 29.10.2015]. Ebenso die Diskussionsrunde im III. Panel der Jubiläumskonferenz des Kulka vom 03.02.2015.

rung in Kraft getreten und die Frist für Anträge der ersten Verteilungsrunde des neuen Jahres lag in drei Wochen, Ende Februar.⁶⁸ Dementsprechend große Gewichtung nahm bei der Konferenz die Orientierungssuche in der neuen Situation ein, wobei zur Tage trat, was sonst im Verborgenen ausgehandelt wird.

Der Leiter des Kulturkapital, Olavi Laido, hat in seinem Beitrag betont, dass die Gesetzeskorrektur nur einer besseren Übersicht diene, damit alles beim Alten bleiben könne, um gleichzeitig einzugestehen, dass die neue Definition des Stipendiums nicht alles decke, was bisher an steuerfreien Auszahlungen möglich war. Wo jedoch genau die Grenze liege, sollten aus seiner Sicht die Sonderfonds erfinderisch definieren.⁶⁹ Den Umstand, dass die Geldverteiler in diesem Fall die Grundlagen von Steuerbegünstigungen selbst bestimmen dürfen, bezeichnete die Vertreterin des Finanzministeriums, Lemmi Oro, als eine enorme Ausnahme in der Gesetzgebung und gestand, dass sie als Vertreterin des Ministeriums im Stiftungsrat mit den Abstimmungsergebnissen oft nicht einverstanden sei, da ihre Sicht auf die Zusammenhänge die einer Bürokratin sei. Sie sei der Auffassung, dass die Regeln ganz eindeutig sein sollten und verstehe daher nicht die Aufregung über die Erwartungshaltung im Ministerium, die Höhe und Anzahl etwa der auszuzahlenden Prämien solle genau festgelegt werden. Märt Väljataga und Ilona Kivirähk zeigten sich als Vertreter des Sonderfonds für Literatur empört über diese Aufforderung, da die Notwendigkeit dieser Präzision erstens nirgendwo gesetzlich festgelegt sei und zweitens die Entscheidungsfreiheit und Flexibilität der Sonderfonds gefährde.⁷⁰ Kalle Komissarov als Vertreter des Sonderfonds für Architektur zeigte sich verständnisvoll gegenüber der Notwendigkeit einer nachvollziehbaren Regelung, wobei die Kulka-Kollegin Kivirähk seine Gelassenheit darin begründet sah, dass die Architekten die für sie gültige Verteilungsordnung bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht verfasst hatten und folglich bis dato keiner Kritik ausgesetzt waren.⁷¹ In der Diskussion wird nicht klar, aus welcher Instanz die kritischen Anmerkungen zum Vorschlag des Literatursonderfonds kamen. Vieles deutet jedoch darauf hin, dass die Herkunft der Diskussionsgrundlage im Finanzministerium vermutet wird. Diese Annahme wird durch den Kommentar von Märt Väljataga unterstützt, wenn er seinen Eindruck äußert: „Die Gewohnheiten und der Usus der Beamten sind dem Gesetz gleichgesetzt oder sogar wichtiger.“ Zu dem Zeitpunkt der Konferenz schien also noch

⁶⁸ Zusätzlich befanden die politischen Parteien sich in Wahlkampf für die Parlamentswahl am 01.03.2015.

⁶⁹ Olavi Laidos Beitrag auf Kulkas Jubiläumskonferenz am 03.02.2015: „Kulka rahastamise põhimõtted uue tulumaksuseaduse valguses – preemia, stipendium, toetus“. Im Internet zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=xduELERre9o> [Zugriff am 02.11.2015].

⁷⁰ Ilona Kivirähk in der Diskussionsrunde im II. Panel und Märt Väljataga im III. Panel der Jubiläumskonferenz des Kulka vom 03.02.2015.

⁷¹ S. entsprechend die Diskussion im Panel II. der Jubiläumskonferenz des Kulka vom 03.02.2015.

nicht ausgehandelt zu sein, wo die Kompetenz für die genauen Festlegungen der Geldverteilungsordnung liegt und in welcher Form diese folgen sollten. Märt Väljataga zeigte sich auch ratlos und verärgert über die Unklarheit der juristischen Auslegung der neuen Geldverteilung. Er habe seit einem halben Jahr keine Antwort auf die Frage bekommen, ob nach der gesetzlichen Einengung der Definition des Rechtsbegriffs „Stipendium“ die bisherige Praxis der steuerfreien Auszahlungen durch eine rein „verbale Verschiebung“ auf den allgemeineren Begriff „Beihilfen“ aufrecht gehalten werden könne. Lemme Oro hat präzisiert, dass hier eine Antwort klar vorliege, diese aber wegen des unliebsamen Inhalts nicht akzeptiert würde. Aus ihrer Sicht als Expertin würden mit vielen bisherigen „Stipendien“ eindeutig Arbeitsleistungen vergütet und diese sollten entsprechend versteuert werden. Aus der Sicht von Märt Väljataga sei Oros Expertise als Vertreterin des Ministeriums nicht unabhängig und würde nach wie vor die Frage offen lassen, in welcher konkreten Form solche Arbeitsleistungen dann versteuert werden könnten, wenn Kulka als Auszahler der Vergütung weder der direkte Auftraggeber, noch Profiteur des Ergebnisses sei.⁷²

Dass diese und ähnliche Fragen auch nach der ersten Entscheidungsrunde nach der neuen Ordnung nicht eindeutig zu beantworten waren, zeigt Väljataga in seinen Ratschlägen an die Antragsteller. Sein begleitender Kommentar dazu:

„Als Albert Einstein gefragt wurde, warum er einen Steuerberater engagiere, statt seine Steuererklärung selbst auszufüllen, hat er erklärt: „Da reicht der Verstand eines Mathematikers nicht aus, es braucht einen Philosophen.“ Auch für Ratschläge an die Antragsteller nach den vorjährigen Änderungen an Kulkas Gesetz reicht der Verstand eines Literaten nicht aus. Doch als ein Hobbyphilosoph rate ich zu Folgendem.“⁷³

Auch ein halbes Jahr später bieten die Auslegungen über die Feinheiten der neuen Regelung von Kulkas Geldverteilung Anlass zur Diskussionen. Angesichts der Beteuerung, die Gesetzesänderungen seien nur Korrekturen gewesen, die der gängigen Praxis entsprechen, fallen einige Interpretationen der möglichen Konsequenzen überraschend grundsätzlich aus. Angesichts der neuen Möglichkeit, kulturellen Institutionen reine Betriebsbeihilfen aus Kulkas Mitteln zuzuweisen, fragte der Chefredakteur von Sirp, Ott Karulin, den Kulturminister Indrek Saar in einem Interview nach möglicherweise aufkommenden Begehrlichkeiten des Ministeriums, immer mehr subventionierte Institutionen aus Kulkas Mittel finanzieren zu lassen, dabei davon ausgehend, dass die Fördermittel der Stiftung zukünftig ohnehin stetig steigen

⁷² S. entsprechend die Diskussion im Panel III. der Jubiläumskonferenz des Kulka vom 03.02.2015. Auch Väljatagas Beiträge: Märt Väljataga 2015: Kultuur, töö ja kapital und Märt Väljataga 2015: Soovitusi taotlejale!.

⁷³ Märt Väljataga 2015: Soovitusi taotlejale!.

dürften. Diese Sorge verbindet er mit dem Vorschlag, Kulkas Mittel künftig nur in Form von Stipendien an einzelne kreativ tätige Personen zu vergeben. Dabei legt Karulin die gesetzliche Definition von „Stipendium“ betont eng aus. Ein Stipendium diene demnach nicht der Erzielung konkret messbarer Ergebnisse und die Stipendienvergabe dürfe an keine qualitativen oder quantitativen Vorgaben gebunden sein. Der Minister sieht seinerseits weder das eine noch das andere Extrem als sinnvoll oder realistisch an.⁷⁴

Die beschriebene Diskussion über Verwaltungsnuancen überschattet die eigentlich wichtige kulturpolitische Frage nach sozialen Garantien für die Kulturschaffenden. Wenn Künstler für ihre Leistungen mit steuerfreien Stipendien vergütet werden, haben sie zwar ein Einkommen, aber durch ausbleibende Sozialabgaben keinen Zugang zum Sozialsystem. Andererseits zeigt sich die Verweigerung, dieses strukturelle Problem auf Kosten der Mittel von Kulka als Projektförderanstalt zu lösen. Dazu steht in direkter Verbindung die Ankündigung einer dreijährigen Probephase einer neuen kulturpolitischen Maßnahme in Form von staatlich finanzierten sogenannten Künstler- und Schriftstellergehältern ab 2016. Diese Ankündigung bietet in mehrfacher Hinsicht eine Klammer auch zu der hiesigen Analyse.

Zum einen war die Initiative zur Gründung von Kulturkapital bereits ab 1919/1920 von der von Schriftstellern und Künstlern empfundenen Notwendigkeit einer Grundsicherung und mangelnden sozialen Garantien abgeleitet.⁷⁵ Zum anderen zeigt sich betreffend die juristischen und verwaltungstechnischen Aspekte die Parallele zur Notwendigkeit der Beseitigung der Diskrepanz zwischen der Praxis und den realen Bedürfnissen, die in der Gesetzgebung manifestiert ist. Bereits bei Begrifflichkeiten in Zusammenhang mit geregelten Arbeitsverhältnissen, wie z. B. Ziel- und Vergütungsvereinbarungen, Urlaubs- und Kündigungsregelun-

⁷⁴ Ott Karulins Interview mit dem Kulturminister Indrek Saar. Ott Karulin 2015: Püsivad ajutised lahendused (Interview mit Indrek Saar). In: Sirp, 16.10.2015.

⁷⁵ Auf die Verbindung zu den Ideen der früheren Kollegen aus den 20-er Jahren hat Karl Martin Sinijärv, Vorsitzender des estnischen Schriftstellerverbandes hingewiesen. S. Nachrichtenmeldung von ERR vom 02.11.2015: Kirjaniku ja kunstniku palga konkurss: viis kunstnikku ja viis kirjanikku saavad riigi palgale, auf dem Onlineauftritt von ERR <http://kultuur.err.ee/v/75424cb0-1580-4ca1-b75c-b862b7627417> [Zugriff am 03.11.2015]. Wie damals die Ideen und Forderungen der Schriftsteller und Künstler in die Gründung von Kulturkapital mündeten, beschreibt Jüri Uljas in seinen Forschungsbeiträgen. S. u. a. Jüri Uljas 2000: Kulka ja kirjandus. In: Tuna, 2000/4, 56-64, Uljas 2005, Uljas 2009, Uljas 2012.

Sinijärv beruft sich ebenfalls auf ähnliche oder vergleichbare Lösungen in den nordischen Staaten wie Finnland, Schweden und Norwegen. Auch bei der Pressekonferenz will er „kein Rad erfunden haben“, sondern beruft sich auf Lösungen in „praktisch allen Staaten, deren Sprachraum oder nationale Kulturen von Zahlen her nicht allzu groß sind“. Er nennt hierbei auch Niederlande, Frankreich und Deutschland. Wichtigster Grundsatz sei, dass neben eines Grundeinkommens auch die sozialen steuerlichen Abgaben garantiert sind. S. die Pressekonferenz im Kulturministerium vom 02.11.2015, die Aufzeichnung ist zugänglich unter: <http://kultuur.postimees.ee/3380989/kirjanikud-ja-kunstnikud-saavad-tanasest-riigipalgale-kandideerida> [Zugriff am 03.11.2015].

gen, Mutterschutz und Erziehungsurlaub, offenbart sich die Schwierigkeit, diese im Bezug auf unterschiedliche kreative Schaffensprozesse und Produktionsumgebungen anzuwenden. Wenn von einer Seite der Künstler- und Schriftstellerverband und das Kulturministerium bemüht sind zu beteuern, dass es sich hier naturgemäß um keine staatlichen Arbeits- und Leistungsvorgaben mit entsprechenden Kontrollmechanismen handeln kann⁷⁶, findet Maris Lauri, Mitglied von Riigikogu und ehemalige Finanzministerin und Analystin, dass unter diesen Umständen ein Arbeitsvertrag im Sinne des geltenden Gesetzes nicht zustande kommen könne⁷⁷. Über die administrativen und juristischen Auslegungen hinaus zeigt dieses Experiment mit den Schriftsteller- und Künstlergehältern aber auch grundlegende kulturpolitische Kernprobleme auf, die laut ersten Analysereaktionen hier nur eine „kosmetische Scheinlösung“ bieten.⁷⁸

Im ersten Teil dieses Kapitels wurden Lernprozesse aufgezeigt, die in Zusammenhang mit Wiederaufbauprozessen und Neuanfängen der Institution Kulturkapital auf unterschiedliche Akteure zugekommen sind. Dabei ist sichtbar geworden, dass zwar auf Kontinuitäten viel Wert gelegt wurde und weiterhin gelegt wird, dass gewisse Stetigkeiten jedoch nicht immer den aktuellen Bedürfnissen gerecht werden. Paradoxe Weise erweist sich der jüngste Handlungsrahmen deutlich stetiger, als das historische Vorbild, zu dessen Erfolgsmuster gerade auch die Verwandlungsfähigkeit gezählt werden kann.⁷⁹ Neben dem historischen institutionellen Transfer wurden anhand der sekundären Forschungsquellen Ansätze zitiert, mit ausländischen Beispielen zu argumentieren und sich die Erkenntnisse im lokalen Kontext anzueignen. Viele Kulturschaffende mussten ihre Rolle als Antragsteller oder in Gremien als Mitverant-

⁷⁶ S. die Pressekonferenz im Kulturministerium vom 02.11.2015.

⁷⁷ Maris Lauri 2015: Maris Lauri leiab, et kirjaniku-ja kunstnikupalk võib olla vastuolus seadusega. In Postimees Online, 03.11.2015. zugänglich unter: <http://kultuur.postimees.ee/3385679/maris-lauri-leiab-et-kirjaniku-ja-kunstnikupalk-voib-olla-vastuolus-seadusega>, [Zugriff am 04.11.2015]. Es gibt viele weitere frühere und aktuelle Beiträge zu dieser Diskussion, die hier jedoch über die Hinweise auf die anstoßende Ankündigung und den technischen Rückkommentar hinaus nicht analysiert werden soll. Einen guten Einstieg in die Problematik und zu den Hintergründen geben stellvertretend folgende Beiträge: Kati Ilves 2015: Kunstnikupalga seitse müüti. In: Postimees, 05.11.2015, zugänglich unter: <http://kultuur.postimees.ee/3387663/kunstnikupalga-seitse-muuti>, [Zugriff am 09.11.2015], Tõnis Parksepp 2015: Kirjanike palkadest, sõbramehe poolest, In: Sirp, 06.11.2015, zugänglich unter: <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/kirjanike-palkadest-sobramehe-poolest/>, [Zugriff am 09.11.2015].

⁷⁸ S. Ott Karulin 2015: „Peaks vist ukse avama...“ Kunstniku- ja kirjanikupalk on ad hoc plaaster, mitte süsteemne lahendus. In: Sirp, 13.11.2015; Külli Taro 2015: Kirjanike ja kunstnike asetamine väljapoole teiste jaoks toimivaid reegleid süvendab kibestumist, In: ERR Online, am 06.11.2015, zugänglich unter: <http://uudised.err.ee/v/arvamus/906b95eb-a0e1-43cb-8f72-9262f0e4da8b/kulli-taro-kirjanike-ja-kunstnike-asetamine-valjapoole-teiste-jaoks-toimivaid-reegleid-suvendab-kibestumist>, [Zugriff am 10.11.2015].

⁷⁹ So die Auslegungen von Jüri Uljas. Es ist gleichermaßen auch paradox, dass diese geschichtlichen Entwicklungen die aktuellen Ängste etwa vor politischer Übernahme von Entscheidungshoheit teilweise bestätigen. S. z. B. nochmal Kaarel Tarands Diskussionsbeitrag Tarand 2011: Kas Kulturkapitali arendada, remontida... Dieser Beitrag wurde durch Eesti Kultuuri Koda (Kammer der Estnischen Kultur) wieder aufgenommen.

wortliche für die Geldverteilung erst annehmen. Manche hatten die Gelegenheit, beide Seiten kennenzulernen. Die Auffassungen über das eigene kulturpolitische Agieren sind hierbei bisweilen verschieden ausgefallen und unterscheiden sich je nach dem entsprechenden kulturellen Feld. Neben Verteilungsprinzipien und Generationenfragen hatten auch technische Ausführungs- und Umsetzungsfragen eine Bedeutung, sowie zuletzt die Aushandlung technischer und Zuständigkeitsdetails zwischen unterschiedlichen staatlichen Institutionenebenen, wobei im Spannungsfeld zwischen kultureller Produktion und finanzadministrativer Handhabung ein neuer Akteur als „eine äußerst schreckliche Finanzministeriumsbeamtin“ in die Öffentlichkeit getragen wurde.⁸⁰

Im folgenden Abschnitt soll Kulturkapital als eine Vermittlungsinstitution für vielfältige Kulturtransferansätze und transnationale Lernprozesse in einem Zeitraum von 20 Jahren dargestellt werden.

2.1.2 Kulturkapital als Katalysator des Kulturtransfers von 1994-2014

Bereits in der ersten Periode seiner Existenz vom 1925 bis 1941 galt die Ermöglichung von Auslandsaufenthalten von Kreativen als eines der wichtigsten Grundprinzipien der Stipendienvergabe⁸¹. Auch nach der Wiedergründung im Jahr 1994 wurde die Unterstützung des transnationalen Umgangs und der Mobilität der Kulturschaffenden als eine der zentralen Aufgaben wieder aufgenommen. Anhand der Finanzierungsentscheidungen im Betrachtungszeitraum soll hier Kulturkapital als ein Ermöglicher von Kulturtransfers dargestellt werden.

Unter Kulturtransfer (Espagne/ Middell/ Werner) versteht man dynamische Aneignungsprozesse, in deren Rahmen zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten impulsgebenden Defizitfeststellungen durch mobilisierte Akteure verschiedene Auswahl-, Vermittlungs-, Übertragungs- und Lokalisierungs- oder Aneignungsvorgänge von geeigneten Objekten oder Mustern folgen⁸². Die Ankündigungen der Stipendienverteilungen von Kulturkapital ermöglichen es nur in Einzelfällen, einen vollständigen Prozess eines Kulturtransfers zu rekonstruieren, sie erlauben jedoch nachzuzeichnen, wie vielfältig die Vermittlungen der Wissenszirkulation ausfallen, wer daran teilnimmt, ob und wie die Geographie dieser Mobilität sich im Laufe von 20 Jahren verändert hat und wie sich die Entwicklungen in drei ausgewählten Bereichen,

⁸⁰ So die selbstironische Bemerkung von Ott Karulin bei der Moderation des Panel III. der Jubiläumskonferenz des Kulka am 03.02.2015.

⁸¹ Uljas 2005.

⁸² S. insbesondere Middell 2015, Middell 2007, Espagne 2013, ebenso in der Einleitung dieser Arbeit.

nämlich auf den Feldern der bildenden Kunst, der darstellenden Künste sowie der Musik, voneinander unterscheiden.

Die Grundlage zur Analyse sind öffentliche Ankündigungen der Stipendienvergabe und der Finanzierungsentscheidungen. Seit 1995 werden viermal jährlich die Ergebnisse der Entscheidungsrunden der Sonderfonds und des Stiftungsrats als Extrabeilage in der Kulturzeitung *Sirp* veröffentlicht. Die Informationen zu den Geldverteilungen seit 2005 sind auch im Internet abrufbar. Öffentlich sind Angaben zu den Personen oder Institutionen, die die Zuwendung bekommen, sowie der Zweck und die Höhe der Unterstützung. Es gibt unterschiedliche allgemeine Statistiken zur Geldverteilung durch Kulka. Diese eignen sich jedoch nicht als Grundlage zur Beantwortung der detaillierten Fragen nach Kulturtransferansätzen. Daher wurden alle Einträge aus fünf ausgewählten Jahren in drei ausgewählten Bereichen überprüft, inwiefern transnationale Mobilität, Austausch und Vermittlung gefördert wurden, mit welchem Zweck und mit welchem geographischen Bezug. Für die Auswertung der erfassten Daten war zu berücksichtigen, dass einzelne Einträge einen unterschiedlichen Grad der Präzision hinsichtlich der Ziele und der Zwecke aufweisen. Ebenso sind die monetären und mengenbezogenen Verhältnisse zum Gesamtvolumen nur bedingt aussagekräftig darstellbar, da bei einigen Projekten und Aufgabenstellungen eine Pauschalsumme an eine zentrale Institution erteilt worden ist (z. B. Zulagen für Erasmusstudenten, Studienreisen, große Gastspiele oder Festivals), bei anderen im Rahmen eines Projekts einzelne Beteiligte in unterschiedlichen Einträgen aufgeführt (z. B. Konzert- und Theaterproduktionen, Galaabende, Studienreisen), in einem Eintrag mehrere inhaltliche und geographische Ziele angegeben, oder weitere Beteiligte genannt werden. Ebenso können innerhalb eines Jahres pro Antragsteller mehrere Auszahlungen für einen und denselben Zweck auftreten (z. B. Studienförderung, Veranstaltungsorganisation, Produktionskosten, Gastspiele und Konzertreisen). Auf die Darstellung finanzieller Bezüge wurde bewusst verzichtet und andererseits ggf. mithilfe einer Heranziehung von Hintergrundquellen versucht, im Rahmen eines Vorhabens zu differenzieren, ob die einzeln aufgeführten Stipendienangaben zu einem vereinten Zweckeintrag addiert, oder einzeln erfasst werden, wenn beispielsweise unterschiedliche Institutionen beteiligt sind, oder einzelne Akteure im Rahmen eines Anlasses einen spezifischen Hintergrund bzw. eine spezielle Funktion aufweisen.⁸³

⁸³ Konzertauftritte oder Galaabende mit mehreren beteiligten Musikern und Gastbeiträgen werden als ein Eintrag erfasst. Ebenso wird eine Konzertreise mit Beteiligung von mehreren künstlerischen Kollektiven oder einzeln aufgeführten Musikern als ein Ereignis erfasst. Falls entsprechende Angaben vorhanden sind, oder nachrecher-

Für die Darstellung einer zeitlichen Entwicklung wurden im Zeitraum von 1995-2014 fünf Jahre ausgewählt. Angesetzt wurde bei 1995, als die ersten Stipendien verteilt wurden. Durch die ersten eingereichten Förderanträge bot sich eine Grundlage zum Aushandlungs- und Erklärungsprozess der Förderprinzipien an. Die Mitglieder der Entscheidungsgremien mussten sich mit einer Reihe von laufend entstehenden praktischen Dilemmata auseinandersetzen und ihre Entscheidungen gegenüber den Kollegen vertreten. Daher spielen auch die Kommentare der Mitglieder der Sonderfonds der ersten Jahre für die Analyse eine aufschlussreiche Rolle. Die weiteren analysierten Jahre sind 1999, in welchem sich aufgrund der wirtschaftlichen Lage der erste finanzielle Rückschlag in Zusammenhang mit der sogenannten Russlandkrise gezeigt hatte, und 2005, nachdem Estland im Mai 2004 gerade zum Mitglied der EU geworden war⁸⁴. Bei der Auswahl der Jahrgänge 2009 und 2014 war wichtig, dass das Kulturhauptstadtjahr von 2011 als eine Art Ausnahmezustand den Entwicklungsverlauf nicht „verfälscht“.

Im Bezug auf Mobilität der Kulturschaffenden, transnationalen Austausch und geographische Ausweitungen weist die Stipendienvergabe des Kulturkapital in den betrachteten 20 Jahren sehr vielfältige Ansätze und Möglichkeiten auf. Neben der Finanzierung von Fortbildungsreisen und Festivalbesuchen hat die Kulturförderung sowohl Einzelpersonen, als auch Institutionen die Teilnahme an unterschiedlichen Netzwerken und internationalen Verbänden ermöglicht, vielfältige Lernprozesse in Estland und im Ausland gefördert, ausländische künstlerische oder pädagogische Gastbeiträge mitfinanziert, akademischen und kulturellen Austausch unterstützt, Ansätze von Kulturexportvermittlungen mitgetragen, Übersetzungsprogramme⁸⁵ initiiert und mit Preisvergaben internationalen Erfolg gewürdigt.

chiert werden konnten, werden die Stationen von solchen Konzerteisen in der räumlichen Auswertung jedoch einzeln erfasst. Bei Produktionen im Bereich der darstellenden Künste werden Stipendien für ausländische Gäste des Regieteam (inklusive Beleuchtung, Kostüme, Bühnenausstattung und Musikgestaltung) einzeln erfasst. Gruppenausstellungen estnischer Künstler im Ausland (falls so erkennbar) werden als ein Ereignis erfasst, Beteiligung estnischer Künstler an kuratierten Ausstellungen im Ausland werden pro Beteiligter einzeln erfasst. Beteiligungen an Fortbildungsveranstaltungen (Workshops, Seminare, Konferenzen, Meisterklassen) und Netzwerktreffen im Ausland werden ebenso pro einzelnen Stipendiaten erfasst. Bei Studien- und Bildungsreisen werden (erkennbare) organisierte Gruppenreisen als eine Reise und eine Inhaltsangabe (Zweck) erfasst, es sei denn, die Beteiligten vertreten unterschiedliche Institutionen und/oder verfolgen mit der Reise konkrete Netzwerkziele. Für die entsprechenden geographischen Bezüge kann es in der Darstellung der Analyse bedeuten, dass einige einzelne Auffassungen der Reiseziele eigentlich die Mobilität von mehreren Personen bezeichnen. Diese Darstellung ist neben der inhaltlichen Zuordnung der Zielstellungen der Reisen auch dem geschuldet, dass einige Studien-, Bildungs-, Austausch- oder sogenannte Kulturreisen als Gruppenreisen zu Institutionen zugeordnet als einzelne Förderbeiträge geführt werden, ohne die Zahl der Beteiligten zu verraten.

⁸⁴ Die Estnische Republik ist seit 1. Mai 2004 Mitglied der Europäischen Union.

⁸⁵ Für die Analyse wurden zwei große Sonderprogramme für Übersetzungen – Traducta (Werke estnischer Autoren in andere Sprachen) und Avatud Eesti Raamat (Übersetzungen und Veröffentlichungen philosophischer und theoretischer Texte ins Estnische) – nicht berücksichtigt.

2.1.2.1 Alle fahren nach Avignon oder Kulturkapital als Reisebüro der Schauspieler?

Im Jahr 2008 kam eine mediale Auseinandersetzung um Reisestipendien des Kulturkapital⁸⁶ auf. Besonders einige Reisestipendien im Theaterbereich⁸⁷ wurden hinterfragt, so dass Kulka in einer Boulevardzeitung zum „Reisebüro der Schauspieler“ ernannt wurde. Nichtsdestotrotz blieb die Finanzierung von Reisen der Kulturschaffenden eine der zentralen Förderprinzipien des Kulka.⁸⁸

Anhand der Kommentare der Beiratsmitglieder der Sonderfonds zu den getroffenen Bewilligungsentscheidungen wird deutlich, dass die Antragsteller auch nach der Wiedergründung des Kulka die Institution als Möglichkeit für die Erfüllung von Mobilitätsbedürfnissen aufgefasst haben. Aus der ersten Unabhängigkeitsperiode war bekannt, dass viele Kulturschaffende dank Kulkas Förderung in Europa unterwegs gewesen waren. Ein Antrag von dem Schriftsteller Oskar Luts aus 1928 hatte folgenden Wortlaut:

„Wie allen bekannt, hat der Unterzeichnende noch nie seinen Fuß ins Ausland gesetzt, daher trage ich die hochachtungsvolle Bitte vor, mir ein paar Schritte des Wanderweges zu ermöglichen, wie der Onkel Kreutzwald⁸⁹ sagt. Eine einfache Rundreise in Europa wäre mir genauso notwendig, wie einem Hund sein Schwanz. Jahre bringen mich schon in Bedrängnis und wenn ich jetzt nicht fahre, wird es bis in alle Ewigkeit nicht geschehen und ein paar Essenspausen noch darauf. Lasst mich mal etwas den Westen blättern, meine Herren, mal sehen, mit welchem Lied ich von dort zurückkomme. Eine Summe, die ich für diesen Weg brauche, weiß ich nicht zu nennen, das festzulegen, überlasse ich Ihnen als erfahrene Reisende.“⁹⁰

Besonders in den ersten beiden Jahren nach der Wiedergründung von Kulka in 1995 und 1996 zeigte sich eine Wechselwirkung zwischen den eingereichten Anträgen mit deren spezifischem Förderbedarf der Akteure der kulturellen Szene und den sich stetig erst entwickelnden Förderprinzipien. Die Entscheidungen der Gremien waren öffentlich zu begründen und manches mal auch zu verteidigen. Beispielsweise teilten im Theaterbereich die Mitglieder des Sonderfonds begleitend zur Veröffentlichung der Förderentscheidungen ihre Bedenken und Überlegungen regelmäßig mit. Sie unterstrichen die Wichtigkeit des Reisens als eine Form

⁸⁶ S. entsprechenden Hinweis auch in dem vorangegangenen Kapitel in Zusammenhang mit dem Kommentar von Berk Vaher zur Selbstzensur der Kulturschaffenden bei möglicher Kritik an Kulka.

⁸⁷ Es ging unter anderem um eine „Weltreise“ eines Schauspielerpaares und um eine Gruppenreise des Ensembles des Theaters NO99 nach Indien (als Vorbereitung auf ein Theaterstück).

⁸⁸ Die als unverhältnismäßig gedeuteten Reiseförderungen blieben allerdings schon wegen des durch die globale Finanzkrise entstandenen Budgetdrucks in den folgenden Jahren aus.

⁸⁹ Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882), estnischer Arzt und Schriftsteller. Er brachte eine von Fr. R. Faehlmann begonnene Sammlung der estnischen Sagen und Volklieder heraus. Die Sammlung unter dem Titel „Kalevipoeg“ gilt als estnisches Nationalepos.

⁹⁰ Oskar Luts, April 1928. Zit. Nach Uljas 2000, 62.

von Fortbildung und betonten, dass die Stipendiaten nach ihren Reisen das Erlebte und Gelernte zu Hause weitervermitteln sollten, um einen größeren allgemeinen Nutzen zu erzielen. Sie äußerten zudem den Wunsch, dass Auslandsreisen einen konkreten Zweck haben sollten und riefen dazu auf, die Geographie der Bildungsreisen zu erweitern. Während im Musikbereich von Anfang an längere Studienaufenthalte im Ausland gefördert wurden, zeigten sich die Verantwortlichen im Theaterbereich skeptisch, solche Kosten über längere Zeiträume für einzelne Nutznießer tragen zu können. Eine größere Perspektive wurde darin gesehen, Gastlehrkräfte nach Estland einzuladen, damit ein größeres Publikum an dieser Wissensvermittlung teilhaben könnten. Seminare, Symposien, Meisterklassen und Festivals wurden aber als gute und wichtige Anlässe für Auslandsreisen bewertet. Ebenso wurde im Bereich der Architektur betont, dass man die ganze Welt nicht nach Estland bringen könne, dass aber in Europa reichlich internationale Konferenzen und Seminare stattfinden würden und dass die Teilnahme an denen das estnische „Architekturdenken“ nur fördern und weiterentwickeln würde.⁹¹

Bei den ersten beiden Verteilungsrunden in 1995 reflektierten die Mitglieder des Sonderfonds für Theater, dass eine „enorme Anzahl“ der Anträge für eine Reise zum Theaterfestival in Avignon eingereicht worden seien und dass angesichts dieser Wünsche die Entscheidungen „äußerst schwer“ zu treffen gewesen seien.⁹² Im Bezug auf Avignon schließt sich ein Kreis mit der Einladung der Produktion NO51 „Mu naine vihasas“ (Meine Frau hat sich geärgert, Premiere am 15.05.2014) des Theaters NO99 zum Hauptprogramm des Festivals im Sommer 2015. Diese Einladung wurde von einer estnischen Theaterkritikerin mit einer Oscar-Nominierung im Filmbereich verglichen⁹³ und in der sonst eher selten auf Kulturbeiträge konzentrierten Erfolgs-Fernsehsendung „Pealtnägija“ (ETV) als ein „verantwortungsvolles Gastspiel“ bezeichnet.⁹⁴ Tiit Ojasoo, Intendant des Theaters und Koregisseur des eingeladenen Stücks, spricht von einer „Erfolgsgeschichte des Exports der estnischen Geisteskraft.“

⁹¹ S. die begleitenden Kommentare der Sonderfondsmitglieder der beiden ersten Jahre (1995-1996) zu den in der Kulturwochenzeitung Sirp/Kultuurileht vierteljährlich veröffentlichten Ergebnissen der Mittelverteilungen.

⁹² Tõnu Tepandi 1995a, in: Sirp, 07.04.1995; Tõnu Tepandi 1995b, in: Sirp, 12.04.1996; Reet Neimar 1995, in: Sirp, 07.07.1995; Margit Visnap 1996, in: Sirp, 12.04.1996; Karin Hallas 1995, in: Sirp, 07.04.1995.

⁹³ Heili Sibrits 2015: Avignoni põhiprogrammi valimine on võrreldav Kuldgloobuse nominatsiooniga (Madli Pesti). In: Postimees, 12.01.2015. Hier fällt auf, dass eine Oscar-Nominierung als vergleichende Wertigkeitsskala eingesetzt wird. Derselbe Vergleich wird auch beim Erfolg der estnischen Künstlerin Kris Lemsalu und der Temnikova & Kasela Galerie auf der Frieze Messe von New York im Mai 2015 herangezogen (s. Kapitel II.2.2): Kaarel Kressa 2015: Kris Lemsalu kilpkonn võitis USA Frieze'il ameeriklste südamed. In: Eesti Päevaleht, 18.05.2015. Analog funktioniert der Olympia-Vergleich im Bezug auf das Tallinner Kulturhauptstadtprojekt (s. Kapitel III). Der Vergleich war aktuell angesichts des öffentlich auf eine Sensation abzielend kommunizierten Erfolges der Golden Globe- und Oscar-Nominierung des estnisch-georgischen Filmes „Tangerines“ Anfang des Jahres 2015 (s. Kapitel I.1.3).

⁹⁴ Die Sendung „Pealtnägija“ vom 02.09.2015 im ETV.

„Zum ersten Mal habe ich das Festival von Avignon als Schauspielstudent besucht. Mit dem Bus durch heißes Europa tuckend und an den Tankstellen das mitgenommene Dosenfutter essend konnte ich nur davon träumen, hier zu spielen. [...]“

Mehr als der persönliche Erfolg bewegt mich die estnische Geschichte: als wir in 1996 nach Avignon gefahren sind, hat Ingo Normet⁹⁵ jedem Studenten ein französischsprachiges Zettelchen mitgegeben, a la „es handelt sich um einen armen Osteuropäer, lasst ihn ins Theater falls er reinpasst!“. Mit diesem Zettel sind wir von Tür zu Tür gegangen und haben im off-Programm Einiges gesehen. In die Aufführungen des Hauptprogramms sind arme Studenten natürlich nicht reingekommen. Wenn wir nun im Hauptprogramm auftreten, ist es ja gewissermaßen eine Erfolgsgeschichte des Exports der estnischen Geisteskraft. Zu Hause in der Sakala-Straße fällt dem Saal gleich der Boden ab und der Kauf von Toilettenpapier qualifiziert sich als Luxus, aber der estnische Gedanke ist mobil und kreativ und wehend und schafft schöne Pfade.“⁹⁶

2.1.2.2 Entwicklung und räumliche Bezüge der Kulturtransferansätze

Im Folgenden werden die Analyseergebnisse der Kulturtransferbezüge der Fördertätigkeit des Kultuurkapital dargestellt. Die Daten beziehen sich auf die Jahre 1995, 1999, 2005, 2009, 2014. Darin werden drei ausgewählte Bereiche betrachtet: Musik, darstellende Künste, bildende Kunst. In den Grafiken und im folgenden Text werden diese vereinfacht unter den Begriffen „Musik“, „Theater“ und „Kunst“ beschrieben. Unter „Theater“ wird auch der Bereich zeitgenössischer Tanz erfasst. Beiträge des Musiktheaters werden unter dem Bereich „Musik“ dargestellt. Bei „Kunst“ sind auch Designprojekte und Performancekunst inkludiert.⁹⁷

Da die Analyse aller neun Sonderfonds⁹⁸ von Kulka aus forschungspragmatischen Gründen nicht ratsam erscheint, wurden die Bereiche Musik, Theater und Kunst stellvertretend ausgewählt. Musikbereich ist ein traditionell internationaler Kulturbereich. Die Reisen der Akteure im Theaterbereich haben das Thema der Mobilitätsförderung an die Öffentlichkeit gebracht. Zudem galt Theaterbereich zumindest in der ersten Dekade der wieder hergestellten Unabhängigkeit als relativ selbstbezogen.⁹⁹ Wie im Kapitel I.1.1 gezeigt, hat sich dieser Bereich in den letzten Jahren stark internationalisiert, nicht zuletzt auch wegen des stärkeren Aufkom-

⁹⁵ Ingo Normet, estnischer Regisseur, Leiter einiger Jahrgänge an der Schauspielschule der Estnischen Musikakademie.

⁹⁶ Tiit Ojasoo: NO99 Avignonis on Eesti ajude ekspordi edulugu. In: Postimees, 12.01.2015. <http://kultuur.postimees.ee/3052611/ojasoo-no99-avignonis-on-eesti-ajude-ekspordi-edulugu>, [Zugriff am 14.12.2015]. Ojasoo bezieht sich mit dem letzten Satz auf das für Esten berühmte Gedicht „Kui tume veel kauaks ka sinu maa“ von Juhan Liiv. Im Original klingt die entsprechende Strophe: „Ja liigub ja loob ja lehvitab/ ja kauneid radasid rajab,/“.

⁹⁷ Die Diskussionen über adäquate und zeitgemäße Bezeichnungen der Sonderfonds des Kultuurkapital gehören zu der im vorangehenden Teil des Kapitels behandelten Debatte über Reformen der Institution. Die Bezeichnungen sind als Teil der Strukturbeschreibung im Kultuurkapital-Gesetz verankert.

⁹⁸ Die Sonderfonds von Kulka: Literatur, Schauspielkunst, Klangkunst, audiovisuelle Kunst, bildende und angewandte Kunst, Volkskunst, Architektur, Körperkultur und Sport. Hinzu kommt der Sonderbereich Interdisziplinäre Projekte, für die sich der Stiftungsrat verantwortlich zeichnet.

⁹⁹ Vgl. T. Meisterson 2004, 86.

mens des Bereiches des zeitgenössischen Tanzes und der neuen Produktionsformen der freien Szene. Der Bereich der bildenden Kunst ist eines der strukturschwächsten Bereiche im estnischen Kulturbetrieb und gilt als unterfinanziert. Der Bereich hat aber mit Blick auf den internationalen Kunstbetrieb ein großes Internationalisierungspotential.¹⁰⁰ Es kann zudem angenommen werden, dass durch internationale Fördersysteme in diesem Bereich die Mobilität der Akteure stärker in ost- und nordeuropäischen Raum gelenkt worden ist.¹⁰¹

In folgenden Grafiken werden die Analyseergebnisse der Kulturtransferansätze bei der Stipendienvergabe der Kulka zwischen 1995 und 2014 dargestellt.

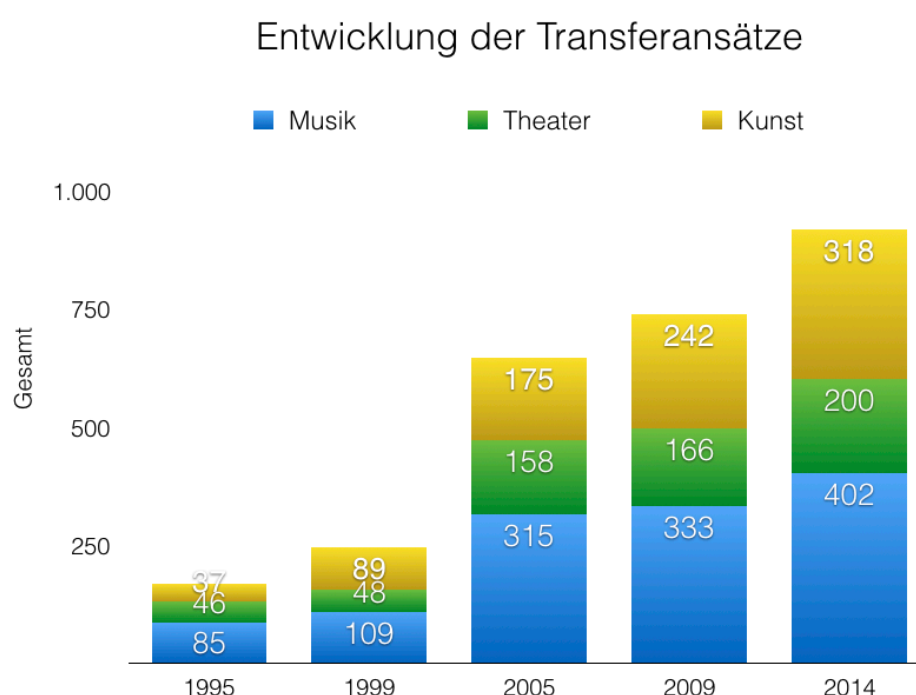


Abbildung 1: Entwicklung der Kulturtransferansätze Musik, Theater, Kunst 1995–2014

Die Abbildung 1 stellt die Gesamtentwicklungen des Umfangs der transnationalen Bezüge der Fördertätigkeit von Kulka dar. Es wird eine erhebliche Zunahme der Gesamtanzahl der Transferbezüge im Betrachtungszeitraum zwischen 1995 und 2014 deutlich.

Die signifikant sprunghafte Entwicklung im Zeitraum zwischen 1999 und 2005 ist, wie sich in nachfolgenden Darstellungen ebenfalls darstellen wird, in Zusammenhang zu bringen mit dem Beitritt der Republik Estland zur Europäischen Union am 1. Mai 2004. Hier bestätigt

¹⁰⁰ S. Kapitel I 1.3 und Kapitel II 2.2 in dieser Arbeit.

¹⁰¹ S. Kapitel I 1.3 in dieser Arbeit.

sich die persönliche Einschätzung von Reet Rimmel, einer leitenden Mitarbeiterin des estnischen Kulturministeriums, dass die „Internationalisierung“ der estnischen Kulturszene seit ca. 2000 explosionsartig zugenommen habe.¹⁰²

Im gesamten Betrachtungszeitraum zeigte der Musikbereich die größte Anzahl der Transferansätze. Den größten nominalen Zuwachs gab es im Kunstbereich. Gegenüber 1995 hat sich hier der Umfang bis 2014 fast verneunfacht.

Bei der Entwicklung von 2009 auf 2014 zeigen die Bereiche Kunst und Musik einen größeren Zuwachs, während der Theaterbereich relativ stabil bleibt.

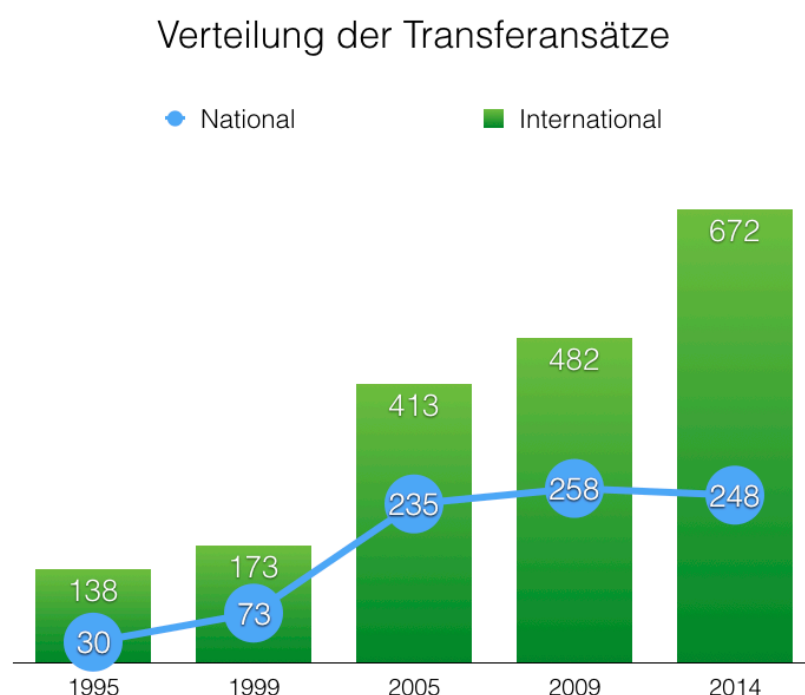


Abbildung 2: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Musik, Theater, Kunst 1995–2014 national und international

Bei der Betrachtung der Daten von Transferansätzen hinsichtlich der nationalen oder internationalen Reichweite der geförderten Aktivitäten (Abb. 2) zeigt sich insgesamt eine signifikante Zunahme der Aktivitäten.

Nach der sprunghaften Zunahme der Aktivitäten nach 1999 setzt sich die internationale Ausdehnung deutlich steigend fort, während auf der nationalen Ebene eine Stagnation erkennbar ist. Von 2009 bis 2014 zeichnet sich ein weiterer Sprung im internationalen Bereich ab, wäh-

¹⁰² Reet Rimmel im Interview mit der Autorin im April 2014.

rend die Entwicklung im nationalen Bereich dagegen leicht rückläufig war. Diese Entwicklung stellt sich in der nächsten Grafik (Abb. 3) zum Bereich der Musik noch signifikanter dar.

Bemerkenswert ist, dass die Gesamtentwicklung der Transferansätze im Betrachtungszeitraum in allen drei Bereichen insgesamt von erheblichen Zuwächsen gekennzeichnet ist, dass aber die unterjährigen Entwicklungen deutliche Unterschiede in den einzelnen Bereichen aufweisen.

Verteilung der Transferansätze Musik

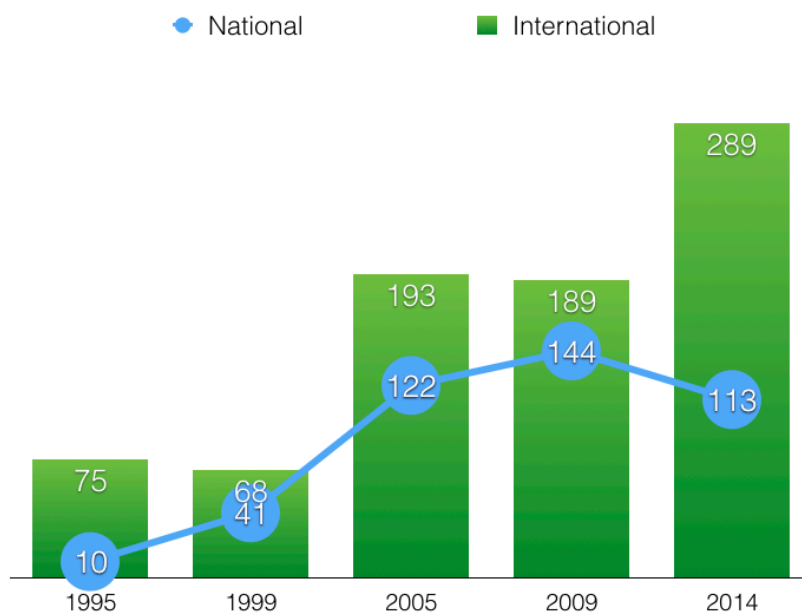


Abbildung 3: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Musik 1995–2014 national und international

Im Musikbereich (Abb. 3) kommt es in den Jahren 2005 bis 2009 abweichend von allen anderen Entwicklungen im internationalen Bereich zu einer Stagnation, bzw. sogar zu einer leicht rückläufigen Entwicklung. Dieser Prozess verkehrt sich in seinen Gegenteil, wenn 2014 die internationalen Transferansätze sehr deutlich zunehmen, während die nationale Entwicklung hinter dem Wert von 2005 zurückfällt.

Nach dem sehr deutlichen Anstieg der Transferansätze im Theaterbereich (Abb. 4) von 1999 bis 2005 ist die Entwicklung in den Folgejahren von einem leichten, aber stetigen Wachstum gekennzeichnet, wobei der leichte Rückgang im nationalen Gebiet nicht ins Gewicht fällt.

Verteilung der Transferansätze Theater

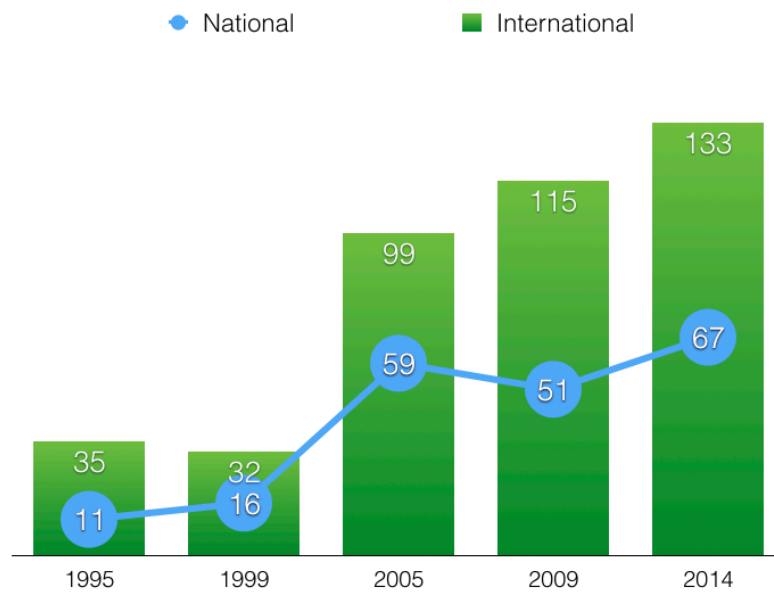


Abbildung 4: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Theater 1995–2014 national und international

Verteilung der Transferansätze Kunst

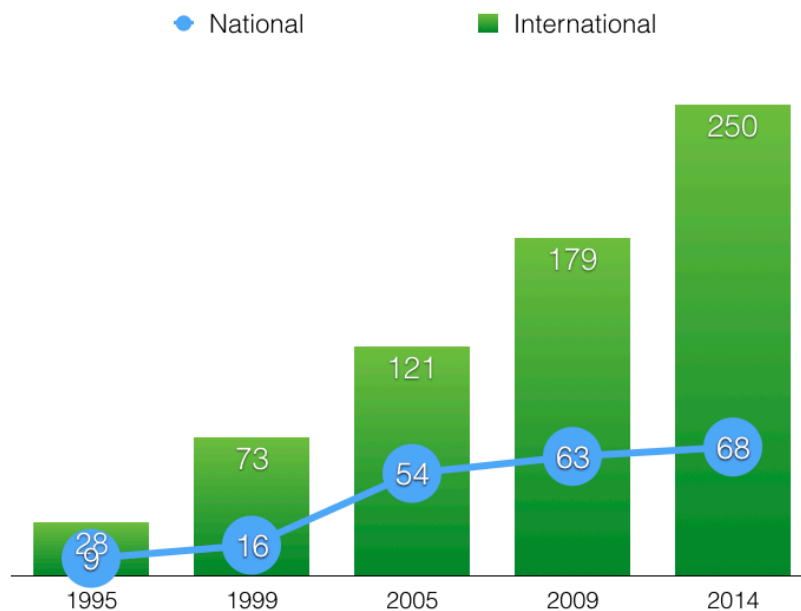


Abbildung 5: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Kunst 1995–2014 national und international

Insbesondere mit Blick auf die internationalen Aktivitäten unterscheidet sich die beinahe gleichmäßig steigende Entwicklung der Transferansätze im Bereich Kunst (Abb. 5) deutlich vom Verlauf der Entwicklung in den Bereichen Musik und Theater. Erkennbar ist, dass sich die dort sprunghaft vollzogene Entwicklungen in den Jahren zwischen 1999 und 2005 im Bereich Kunst so nicht vollzogen hat. Nominal erreicht die Entwicklung der internationalen Transferansätze in diesem Bereich zwischen 1995 und 2014 die größte Ausdehnung.

Neben dem Anstieg der Volumina der transnationalen Aktivitäten zeigt sich auch eine zunehmende geographische Ausbreitung (Abb. 6). Besonders stark ist die Zunahme der einzelnen Städte als Reiseziele. Dabei bleiben die Aktivitäten vornehmlich auf europäische Länder konzentriert.

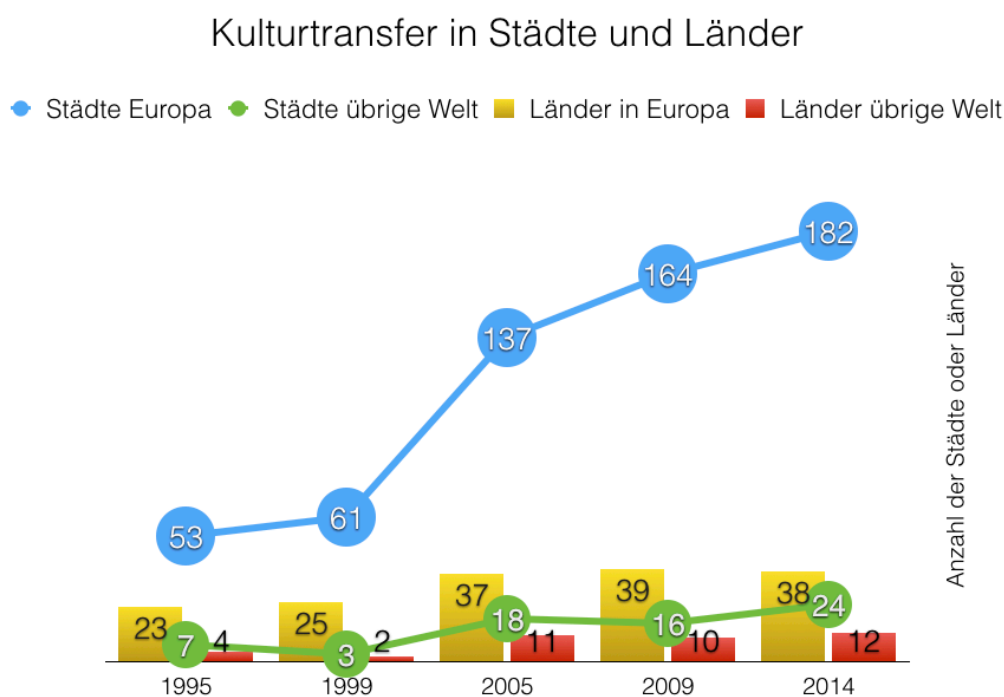


Abbildung 6: Räumliche Ausweitung der transnationalen Mobilität. Bereiche gesamt 1995–2014

Die Anzahl der Verweise auf Reiseziele außerhalb Europas, Länder wie Städte, steigt. Die meisten Bezüge betreffen hier Ziele in den USA. Mehrfach kommen auch Ziele in Kanada und in Japan vor.¹⁰³

¹⁰³ Es kommen außerdem Bezüge auf Australien, China, Japan, Taiwan, Süd-Korea, Thailand, Malaysia, Indien, Neuseeland, Dubai, Iran, Marokko, Äthiopien, Brasilien, Chile, Mexiko, Argentinien, Uruguay, Venezuela und Jamaika vor.

Die Verweise auf räumliche Bezüge sind in Teilen von Unschärfe gekennzeichnet: sie reichen von der Benennung einzelner Stadtteile (z. B. Chelsea in London), Städte, Regionen, Länder bis zu Kontinenten und auf die Kategorie „Welt“. Die Regionen können sich dabei innerhalb eines Landes befinden, etwa Sizilien, Samland, Lappland, Bayern, Brandenburg, Katalonien, Flandern, West-Schottland, oder die Insel Kreta, aber auch länderübergreifend sein, wie beispielsweise Galizien, Skandinavien, nordische Länder, Baltikum.¹⁰⁴ Häufig zu finden sind Bezüge auf „Europa“, ebenso Zuordnungen „international“ und „internationale Märkte“. Es gibt zudem die Orientierung an konkrete Institutionen, etwa die Universität Sorbonne in Paris, oder verallgemeinernd „Europäische Universitäten“. Ein weiterer Bezugspunkt sind Netzwerke, deren Existenz und Tätigkeit nicht etwa über eine zentrale Niederlassung einen räumlichen Bezug erhalten, sondern durch rotierende Veranstaltungen in unterschiedlichen geographischen Punkten. Auch Internet tritt als Raumbezug auf, etwa in Form von Veranstaltungen in der offiziellen Vertretung Estlands beim virtuellen Raum Second Life. Diasporabezüge auf Zentren der Exil-Esten (in USA, Kanada und Australien) sind anfangs vereinzelt zu finden, deren Bedeutung nimmt jedoch im Laufe der Jahre ab. Auch Referenzen auf fenno-ugrischen Sprach- und Kulturraum kommen vor.¹⁰⁵

Anhand der Daten der Reisestipendien lassen sich neben der Ausweitung der geographischen Ziele auch deren Häufungen feststellen. So können in allen drei analysierten Kulturbereichen Hotspots der Mobilität auf Ebene der Länder und Städte hervorgehoben werden. Die folgenden Abbildungen 7-9 stellen die von estnischen Akteuren am meisten bereisten Länder in den Bereichen Musik, Theater und Kunst der Jahre 1995, 1999, 2005, 2009 und 2014 dar.

Die grafischen Darstellungen erfassen dabei die quantitative Entwicklung der sich bildenden Hotspots in den einzelnen Jahren auch im Zusammenhang der Gesamtheit von Transferansätzen. Bedeutsame Entwicklungen an einem Ort (Land oder Stadt) sind dann auch mit nominal geringen Werten abgebildet, wenn die Entwicklung insgesamt deutlich an Dynamik zu- oder abgenommen hat, wobei nur einmalige Erwähnungen pro Jahr in der Grafik nicht dargestellt werden.

¹⁰⁴ Im Bezug auf Großbritannien werden England, Schottland, Wales und Nord-Irland als einzelne Zielländer erfasst.

¹⁰⁵ Weitere transnationale räumlich-kulturelle Verortungen bieten die Sprachreferenzen bei Übersetzungsprojekten, diese Bezüge sind in der räumlichen Auswertung hier jedoch nicht erfasst.

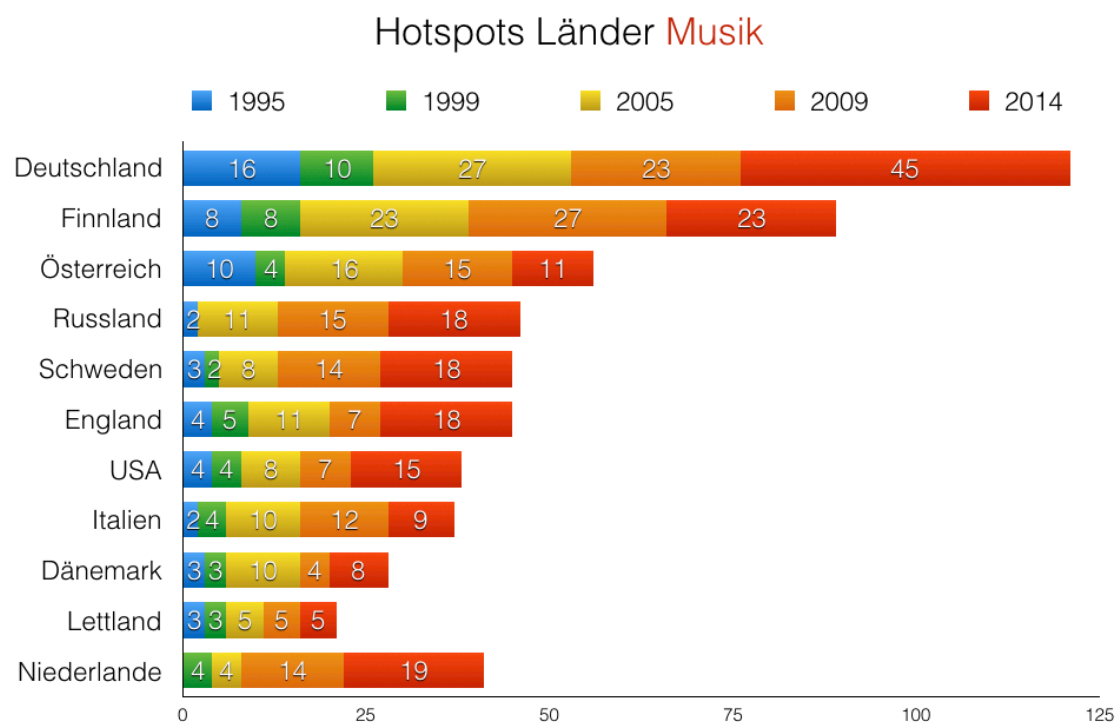


Abbildung 7: Hotspots Musik. Nach Ländern 1995–2014

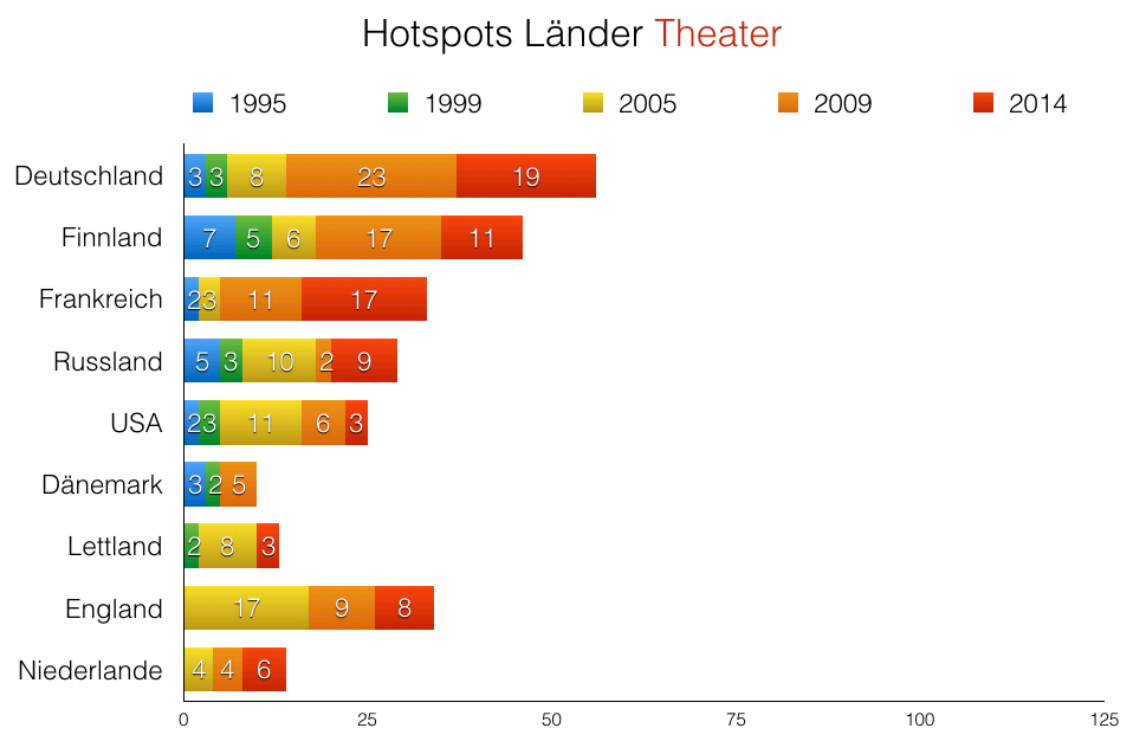


Abbildung 8: Hotspots Theater. Nach Ländern 1995–2014

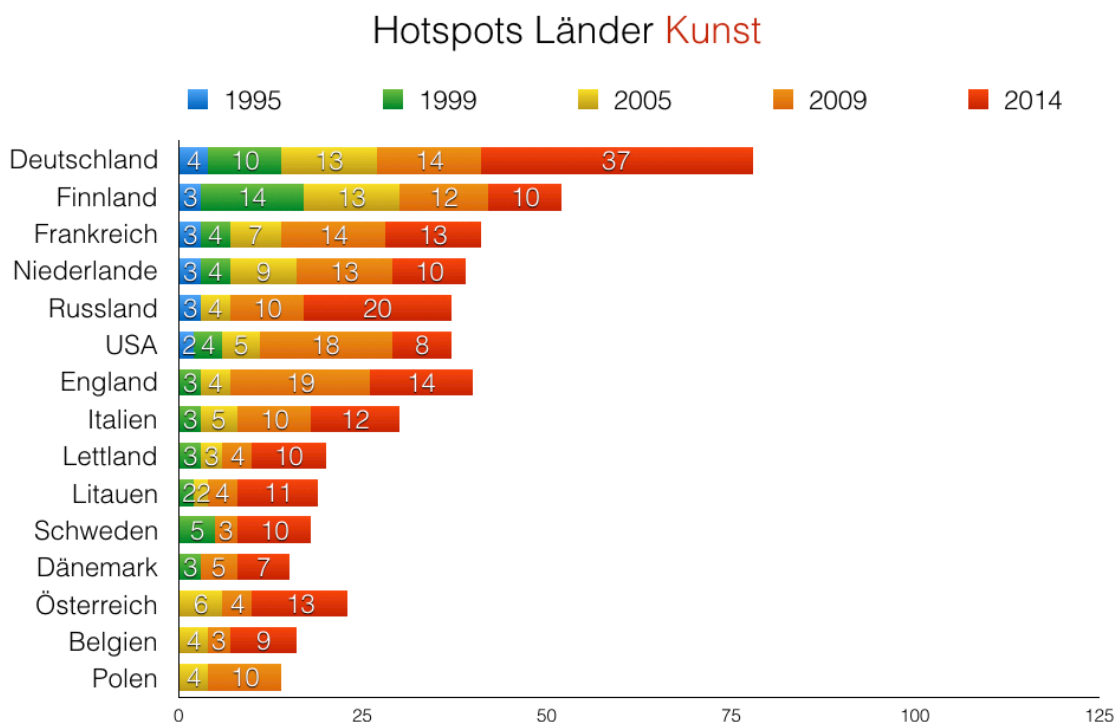


Abbildung 9: Hotspots Kunst. Nach Ländern 1995–2014

Die meisten Hotspots zeichnen sich in den Bereichen Musik und Theater bereits in den Jahren 1995 und 1999 ab. In allen Bereichen sind Deutschland und Finnland führende Reiseländer. Im Bereich Musik fällt der Abstand dieser beiden Länder zu anderen Hotspots dabei besonders deutlich aus. In allen drei Bereichen kommen auch die Länder-Hotspots Russland, USA, England, Lettland, Dänemark und Niederlande vor. Während im Musikbereich im Gegensatz zu anderen Bereichen Frankreich nicht eine Position eines Hotspots einnimmt, tritt hier Österreich als ein Land mit einer langen Musiktradition prominent hervor. Wie auch im Fall von Italien für Musikbereich, tritt Österreich als Länder-Hotspot ebenso im Bereich Kunst hervor, während beide Länder für den Theaterbereich keine vordergründige Rolle spielen.

Mit Finnland, Russland und Lettland sind Estlands Nachbarländer in allen Bereichen gut vertreten. Es fällt jedoch auf, dass Lettland und Russland erst mit einer Verzögerung ab dem Jahr 2005 eine deutlichere Häufigkeit als Reiseziele aufweisen. Während südliche europäische Staaten bei den Auflistungen der Reiseziele im Vergleich in allen Bereichen eher selten vorkommen, kann dasselbe auch für die meisten osteuropäischen Länder festgestellt werden, jedoch mit der deutlichen Ausnahme im Bereich Kunst. Neben Litauen ab dem Jahr 1999 schafft es Polen hier für die Jahre 2005 und 2009 zu einem Hotspot. Auch Ungarn, Tschechien, Ukraine, Slowakei und Slowenien finden in diesem Bereich Erwähnung.

Die stetig zunehmende Häufung von Finnland, Dänemark, Schweden, Niederlande und Belgien als Reiseziele zeugt von einer verstärkten „nordischen Achse“ bei der kulturellen Mobilität der estnischen Akteure. Diese fällt im Fall vom Theater etwas weniger deutlich in Vorschein. Auch sind die Entwicklungen im Theaterbereich im Vergleich zu den Bereichen Musik und bildende Kunst insgesamt von größeren Schwankungen geprägt. Der Bereich der bildenden Kunst weist im Vergleich zu der Ausgangsposition im Jahr 1995 die größte Differenzierungsentwicklung auf.

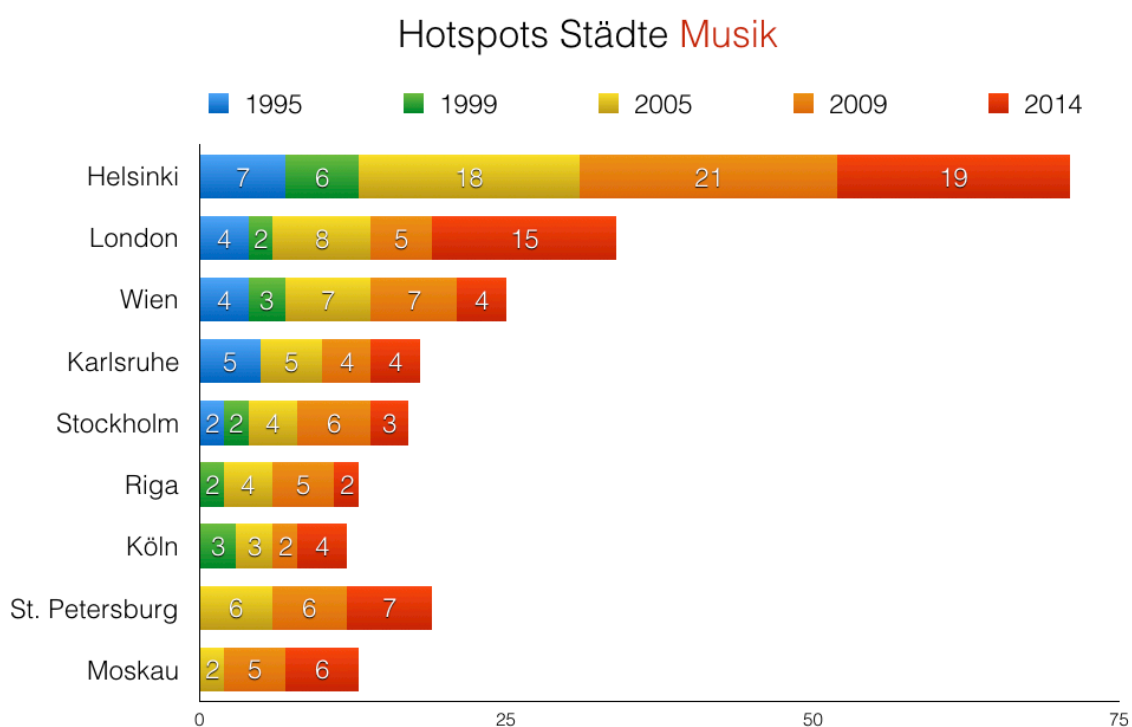


Abbildung 10: Hotspots Musik. Nach Städten 1995–2014

Bei der Einteilung zu Städte-Hotspots (Abb. 10-12) zeigt sich, dass die Ziele innerhalb der Länder sich unterschiedlich stark verteilen. Im Fall von England und Finnland sind die Hauptstädte London und Helsinki in allen Bereichen sehr stark vertreten, auch im Fall von Russland zeichnen sich mit Moskau und St. Petersburg starke Zentren ab. Das Nachbarland Lettland ist mit der Hauptstadt Riga in jedem Bereich als Städte-Hotspot vertreten. Verglichen mit der starken Position von Deutschland als führender Länder-Hotspot zeichnet sich Berlin erst mit einer Verzögerung als beliebtes Ziel in den Bereichen bildende Kunst und Theater ab. Im Bereich Musik tritt die deutsche Hauptstadt nicht sehr stark in den Vordergrund, hier sind dafür beispielsweise Karlsruhe und Köln von Anfang an wichtige Studienorte, die jedoch nicht die Liste der Städte-Hotspots dominieren.

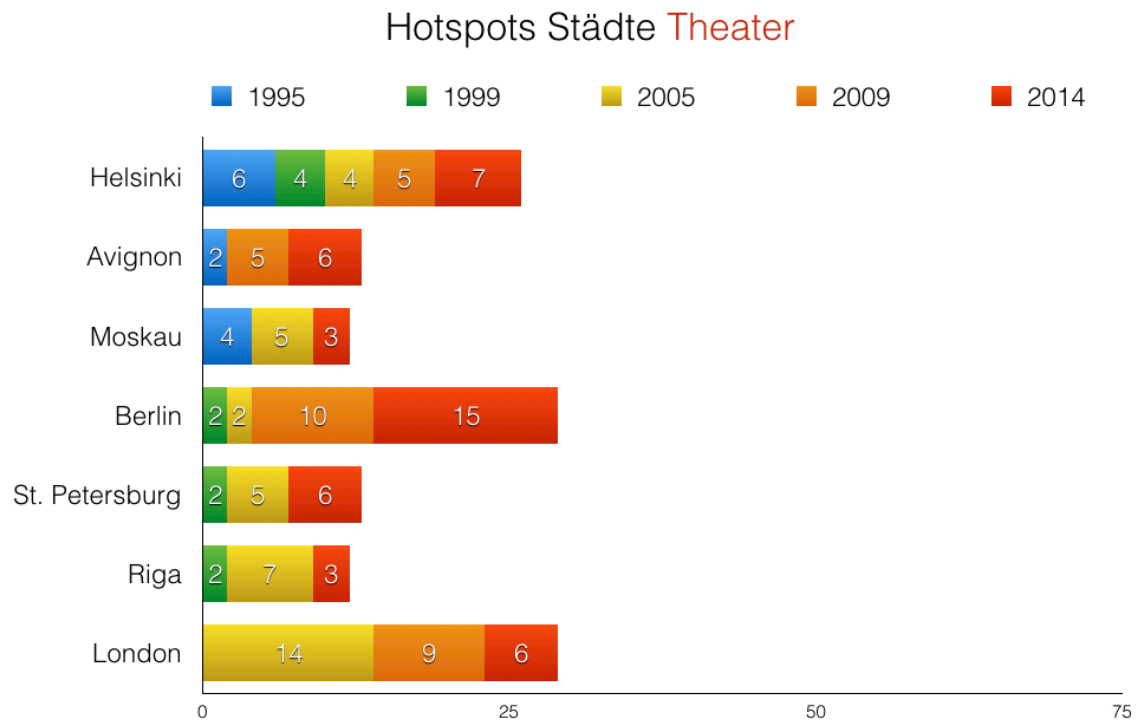


Abbildung 11: Hotspots Theater. Nach Städten 1995–2014

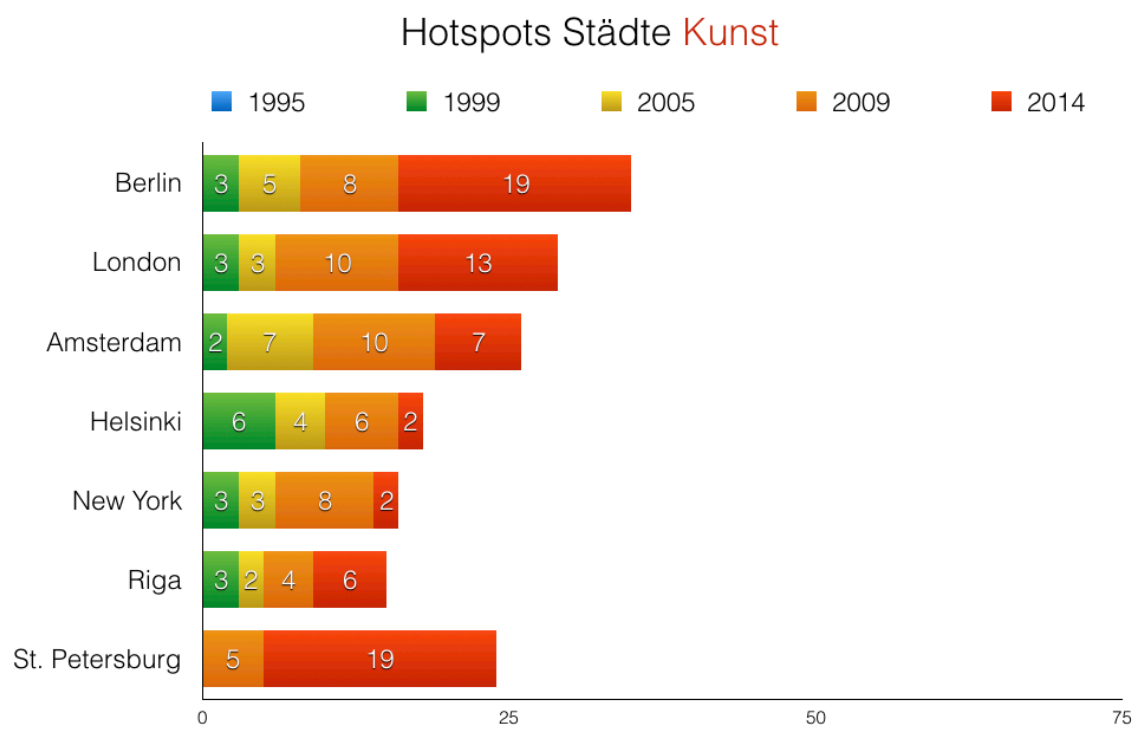


Abbildung 12: Hotspots Kunst. Nach Städten 1995–2014

Deutschlands starke Stellung als Länder-Hotspot mit gleichzeitigen zurückhaltenden Positionen unter beliebten Städten erklärt sich dadurch, dass der Präzisionsgrad der Zielangabe häufig nicht über die Ebene der Landesbezeichnung hinausgeht und dass hier im Vergleich zu anderen Ländern viel mehr unterschiedliche Reiseziele vorkommen. Das gleiche trifft im Bereich der bildenden Kunst für Finnland zu.

Im Theaterbereich fällt bei vergleichsweise weniger Reisen eine deutlich größere Gruppenbildung für Bildungsreisen, gemeinsame Besuche von Festivals, Teilnahme an Netzwerktreffen, Fachtagungen, Fortbildungen, Wettbewerben, sowie an Künstlerresidenzprogrammen auf. Daher können hier an einzelnen Jahren einige Ziele plötzlich besonders prominent auftreten, ohne dass sich daraus im Laufe der betrachteten Jahre nachhaltigere Reiseentwicklungen formieren würden.

Bei einigen Anhäufungen der Reiseziele gibt es einen deutlichen Bezug zu einer international vielbeachteten Veranstaltung wie die Theaterfestivals in Avignon, Edinburgh, Tampere oder in den letzten Jahren auch das Theatertreffen in Berlin. Im Kunstbereich sind ähnliche Bezugsevents etwa die Biennale in Venedig, Ars Electronica in Linz, Transmediale in Berlin, oder zuletzt auch die Kunstmesse in Miami.

2.1.2.3 Die Bereiche Musik, Theater und Kunst im Vergleich

Nach der Darstellung der quantitativen Entwicklung der Mobilitätsbezüge bei der Fördertätigkeit des Kulturkapitals sowie deren räumlicher Referenzen werden im Folgenden die Motivation und die inhaltliche Differenzierung der transnationalen Mobilität der estnischen Kulturakteure analysiert. Die erfassten Daten lassen sich in drei größere Kategorien der Zielsetzung unterteilen: Veranstaltungszwecke, Bildungszwecke, sonstige Zwecke. Unter der ersten Einteilung lassen sich Veranstaltungen mit künstlerischen Inhalten erfassen, etwa Festivals, Konzerte, Gastspiele, Ausstellungen, Biennalen.¹⁰⁶ Ein weiterer zentraler Bereich der Daten bezieht sich auf Mobilität zu Bildungszwecken. Neben einem Auslandsstudium zählen zu dieser Kategorie ebenso Fortbildungsveranstaltungen und Fachtagungen, Bildungs-, Studien- und Austauschreisen sowie Einladungen von Gastlehrkräften. Alle weiteren Mobilitätsgründe werden unter der Kategorie sonstige Zwecke zusammengefasst. Hier zeigen sich sehr unterschiedliche Arten des Austausches und der Vermittlung. So offenbart sich in dieser Kategorie zunehmend die größte Vielfalt der Kulturtransferansätze.

¹⁰⁶ Unter der Bezeichnung Biennale werden auch Triennalen und Quadriennalen erfasst.

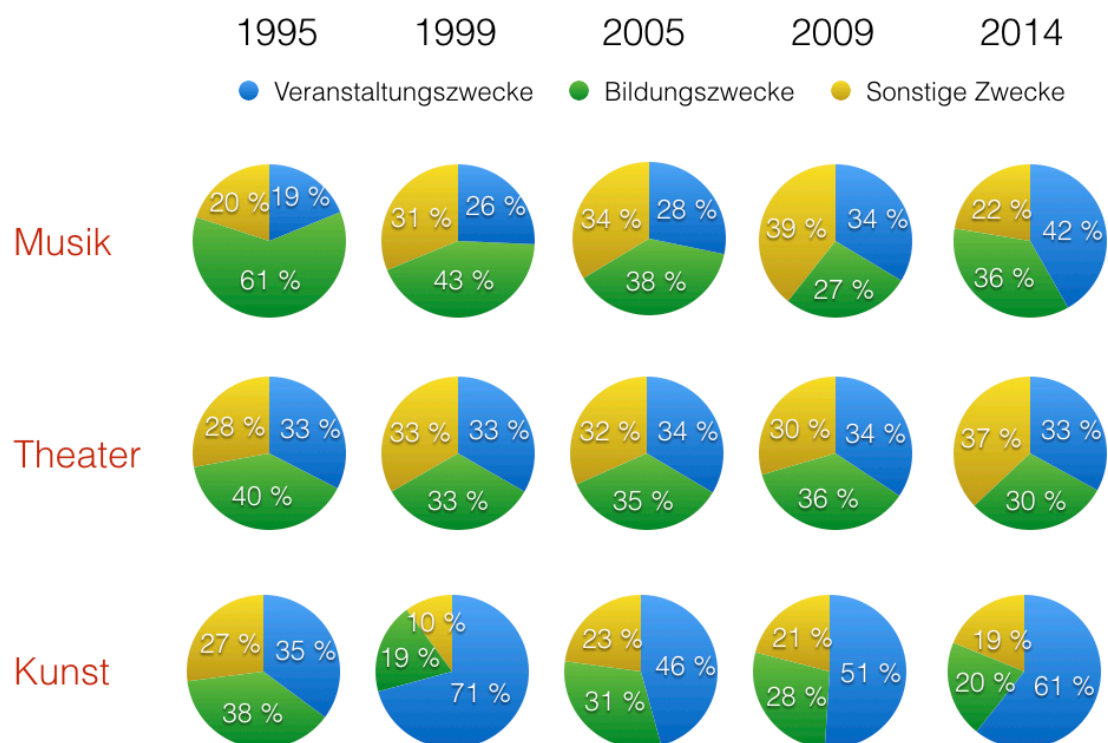


Abbildung 13: Anteilige Entwicklung der Mobilitätsw Zwecke. Musik, Theater, Kunst 1995–2014

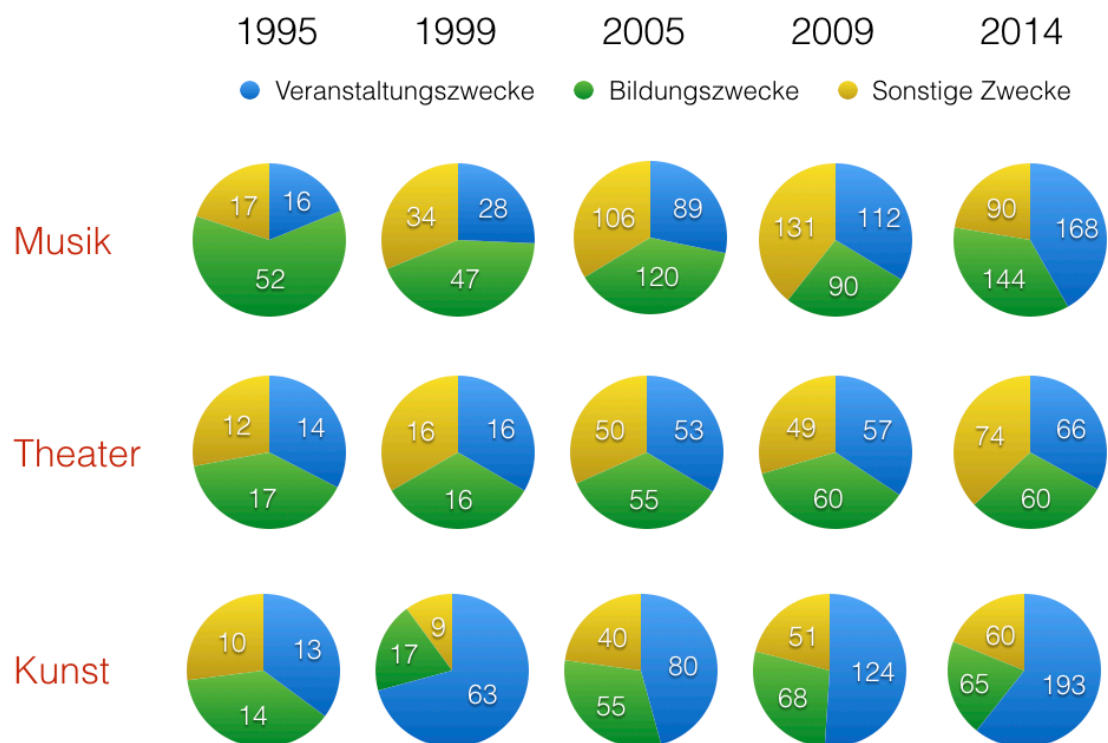


Abbildung 14: Nominale Entwicklung der Mobilitätsw Zwecke. Musik, Theater, Kunst 1995–2014

Für die Auswertung der in Abbildung 13 und 14 erhobenen Daten bleibt festzuhalten, dass für eine korrekte Einordnung der Werte immer sowohl die prozentuale, als auch die nominale Entwicklung betrachtet werden muss, da beispielsweise eine alleinige Betrachtung der prozentualen Gewichtung eines Bereiches eine möglicherweise auftretende signifikante nominale Entwicklung unbeobachtet lässt: zwar verringert sich prozentual der Anteil der Bildungszwecke im Bereich Musik von 1995 bis 2014 um fast die Hälfte, nominal betrachtet jedoch verdreifachen sich die Aktivitäten. Im Bereich Theater ist der Anteil der Veranstaltungen in 1995 und 2014 prozentual exakt der gleiche, nominal dagegen hat sich im Zeitraum beinahe ein Verfünffachen ereignet.

Die größten Schwankungen und Zuwächse finden sich im Bereich Kunst, während der Bereich Theater erneut eine hohe Ausgeglichenheit aufweist. Die Mobilität für Bildungszwecke ist im Bereich Musik stets umfangreicher als in anderen Bereichen. Bei nominal eher moderaten Werten sind die Entwicklungen der Aufteilung zwischen den unterschiedlichen Zwecken der Mobilität im Theaterbereich prozentual und nominal über die Jahre ausgeglichen. In den Bereichen Kunst und Musik gibt es nominal signifikante Steigerungen besonders im Bereich der Veranstaltungszwecke. Im Zeitraum vom 2005-2014 sind die Entwicklungen bei Bildungs- und sonstigen Zwecken eher moderat. Zu konstatieren bleibt, dass auch bei diesen Bereichen bei nominalen Werten eine signifikante Zunahme insgesamt stattgefunden hat.

Die Datenerfassung bezieht sich auf Tätigkeiten und Veranstaltungen auf nationaler und internationaler Ebene. Bei einigen Reiseanlässen überlappen sich die Zuordnungen wie Festival/ Biennale/ Gastspiel/ Netzwerktreffen/ Fortbildungsmaßnahme/ Fachtagung. Jedem Stipendieneintrag wird in der Erfassung jedoch nur ein Zweck zugeordnet. Falls aus der Beschreibung der Zielsetzung ein entsprechender Bezug hervorgeht, wird ein Festivalbesuch entsprechend zu der Kategorie Netzwerk oder Fachtagung hinzugefügt.

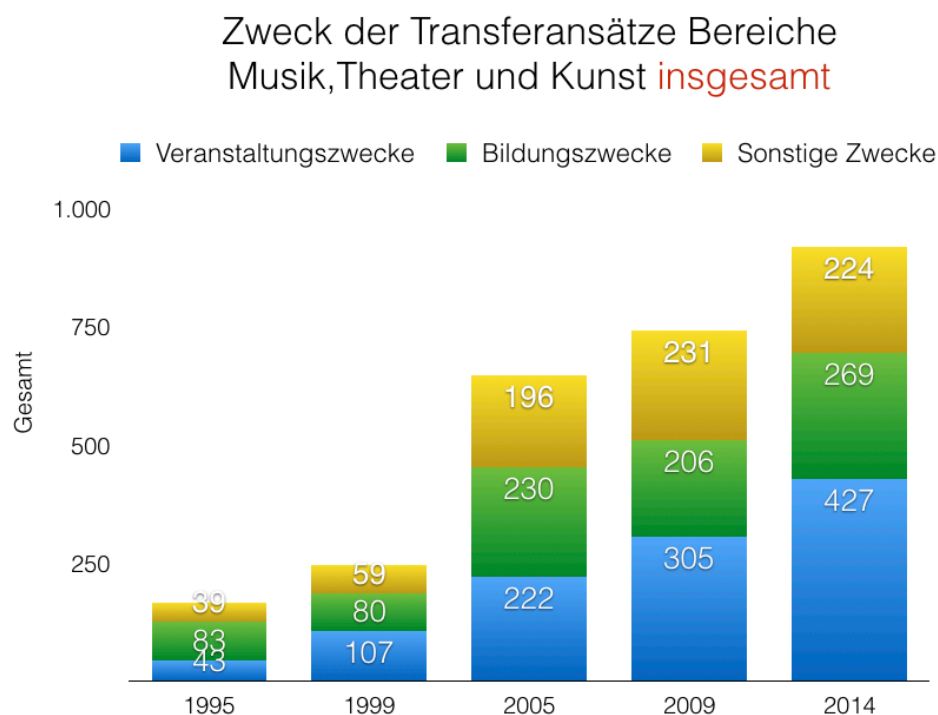


Abbildung 15: Gesamtentwicklung der Mobilitätsw Zwecke 1995–2014

Aus den Daten geht manchmal nicht eindeutig hervor, ob es sich beispielsweise um einen Festival-, Biennale-, Messe-, Ausstellungs- oder Fachtagungsbesuch handelt, oder ob die Stipendiaten in Rahmen dieser Ereignisse einen eigenen künstlerischen oder fachlichen Beitrag leisten. Nach Möglichkeit wurden die entsprechenden Anlässe aus externen Quellen nachrecherchiert. Im Theaterbereich werden Gastspielauftritte im Rahmen von Festivals als eine eigene Kategorie geführt.

Im Folgenden werden die Entwicklungen der Inhalte und Ziele des vom Kulturkapital geförderten transnationalen Austausches von 1995 bis 2014 in allen drei Bereich gegenübergestellt. Auch hierbei beziehen sich die Erhebungen auf das jeweilige Jahr und nicht auf die Jahre dazwischen. Die aus den Abbildungen sichtbaren anteiligen, nominalen und inhaltlichen Entwicklungen werden bezüglich der wichtigsten Kernaspekte im nachfolgenden Text nochmals betont.

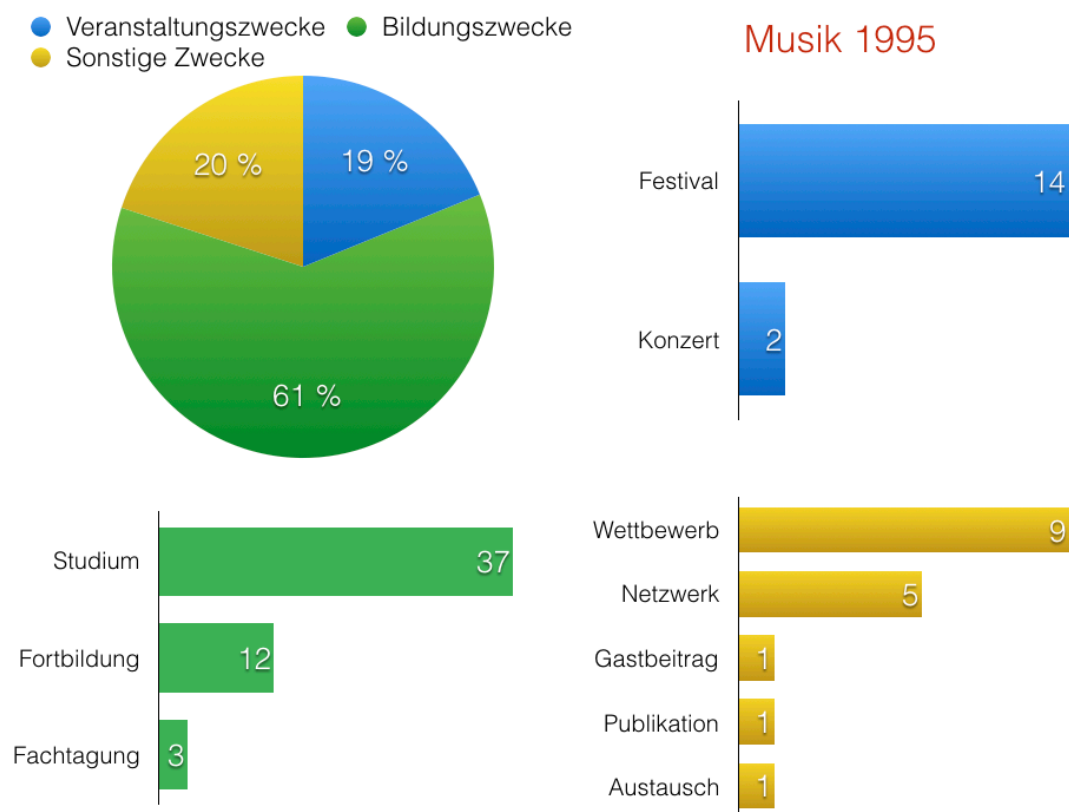


Abbildung 16: Mobilitätsw Zwecke Musik 1995

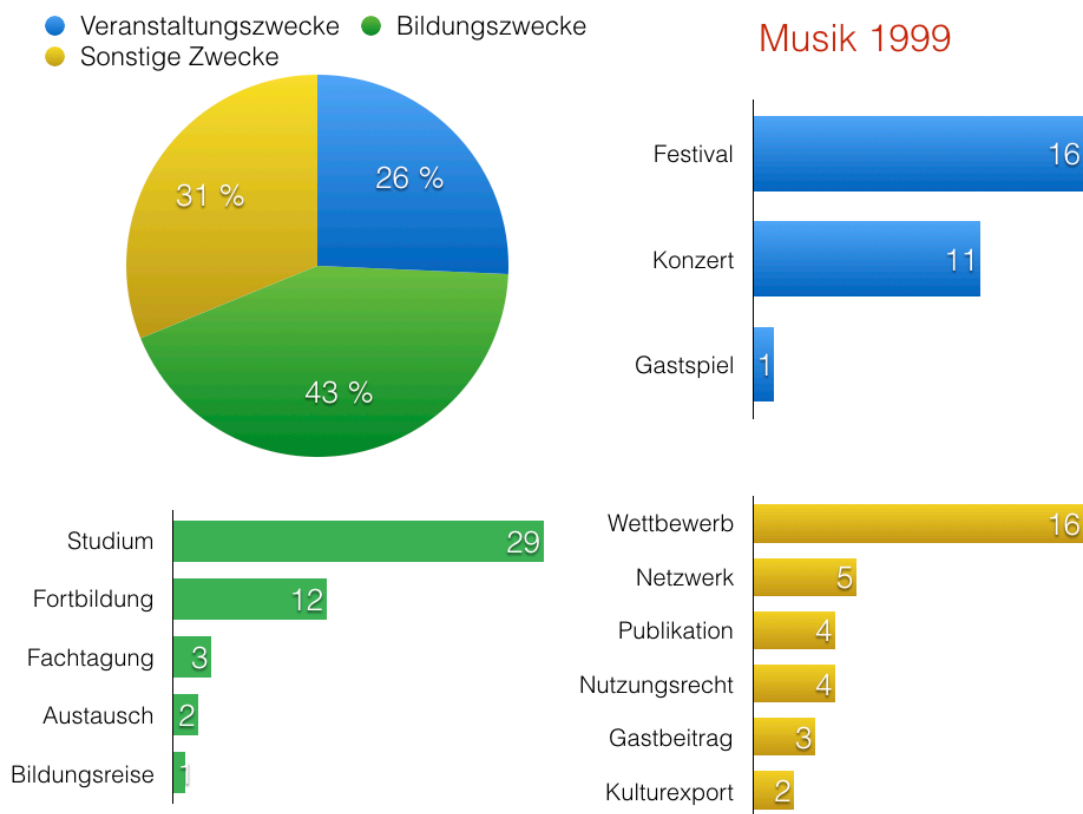


Abbildung 17: Mobilitätsw Zwecke Musik 1999

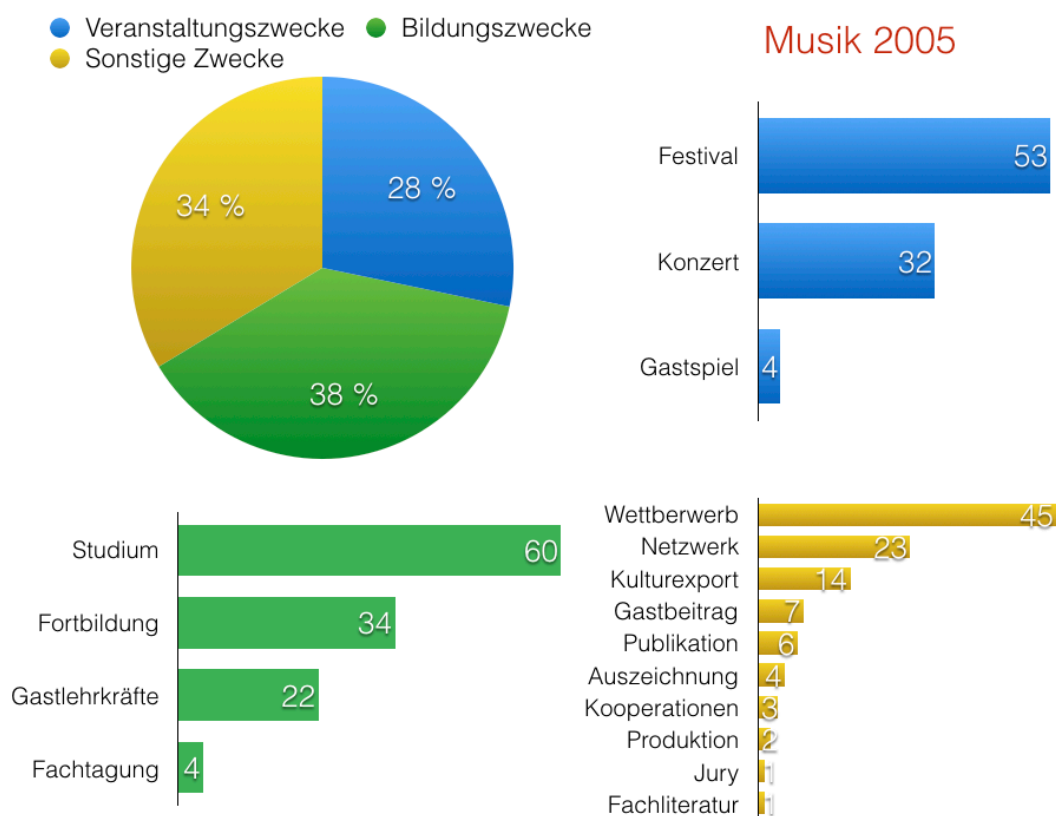


Abbildung 18: Mobilitätsw Zwecke Musik 2005

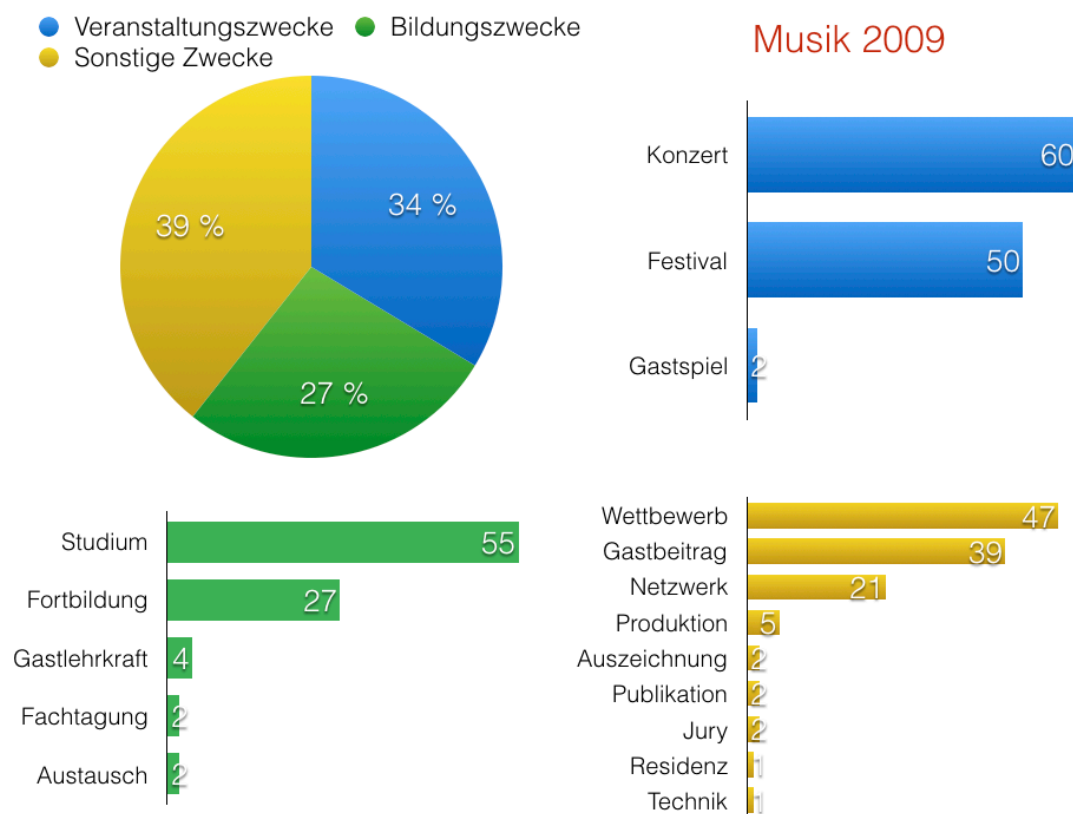


Abbildung 19: Mobilitätsw Zwecke Musik 2009

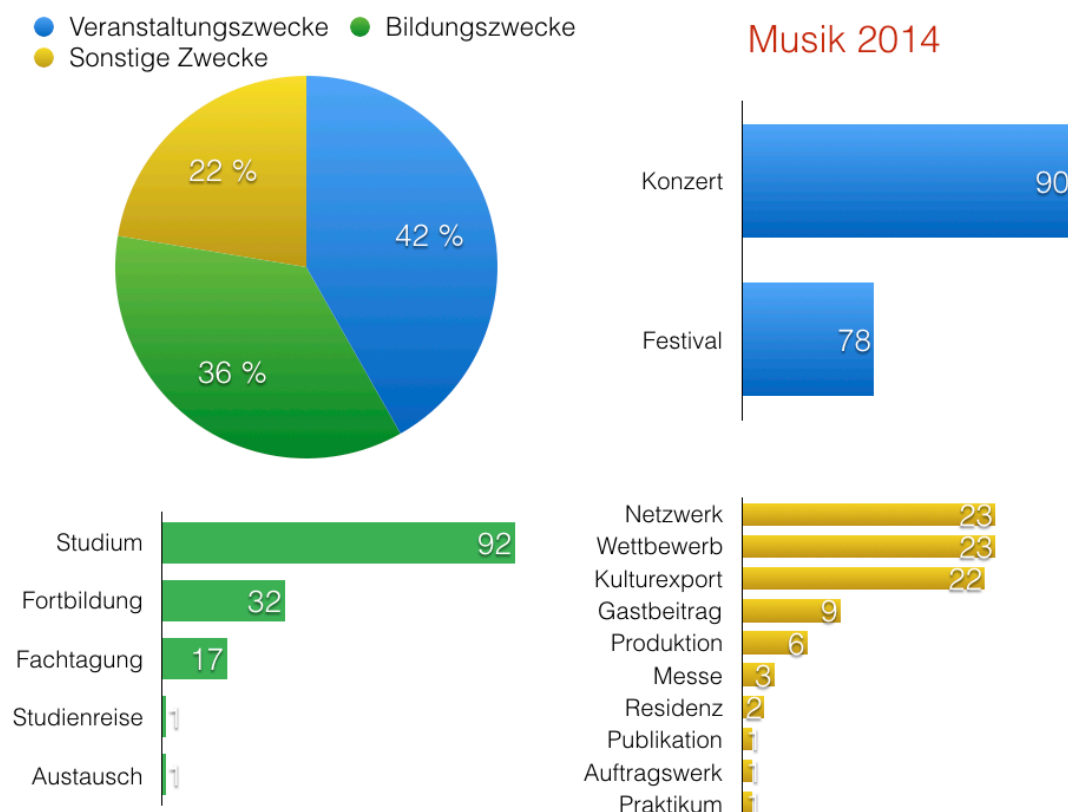


Abbildung 20: Mobilitätsw Zwecke Musik 2014

Der Bildungsaspekt nimmt im Bereich Musik eine wesentliche Position ein und erreicht in 1995 den prozentual höchsten Wert. Dabei bildet Studium mit 37 Einträgen schon in diesem Jahr einen Schwerpunkt und setzt sich deutlich von anderen Bildungszwecken ab. Wenn in 2014 dieser Wert mit 92 seinen höchsten erreicht, hatte sich diese nominale Kontinuität über den Betrachtungszeitraum bis dahin fortgesetzt, wobei der Anteil der Bildungszwecke insgesamt nach gewissen Schwankungen auf 36 Prozent zurückging (vgl. Abb. 16-20).

Deutlich zugenommen hat der Anteil und die Bedeutung der Veranstaltungszwecke. Waren es im Jahr 1995 bei einem Anteil von 19 Prozent nur 18, finden sich für das Jahr 2014 letztlich 168 Einträge bei einem Anteil von nunmehr 42 Prozent (vgl. Abb. 16 und 20). Darin bildet sich eine signifikante Entwicklung bei Konzerten ab: Gab es in 1995 nur 2 Einträge, ließen sich in 2014 schon 90 Ereignisse feststellen.

Die sonstigen Zwecke unterliegen bis 2009 anteilig einer kontinuierlichen Steigerung von anfangs 20 bis auf 39 Prozent, fallen bis 2014 jedoch mit 22 Prozent beinahe auf den Ausgangswert von 1995 zurück. Nominal gewinnen in diesem Bereich Wettbewerbe und Netzwerktätigkeit an Bedeutung, die höchsten Ausschläge finden sich hierin in 2005 und 2009 (vgl. Abb. 18 und 19).

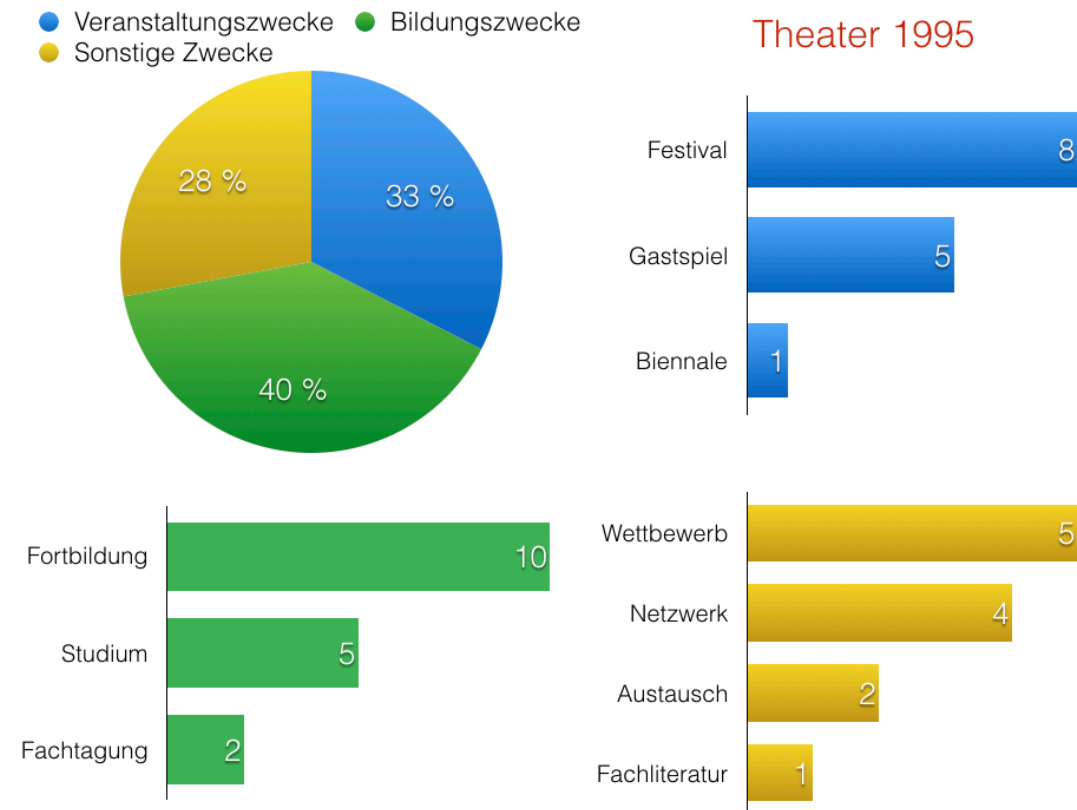


Abbildung 21: Mobilitätsw Zwecke Theater 1995

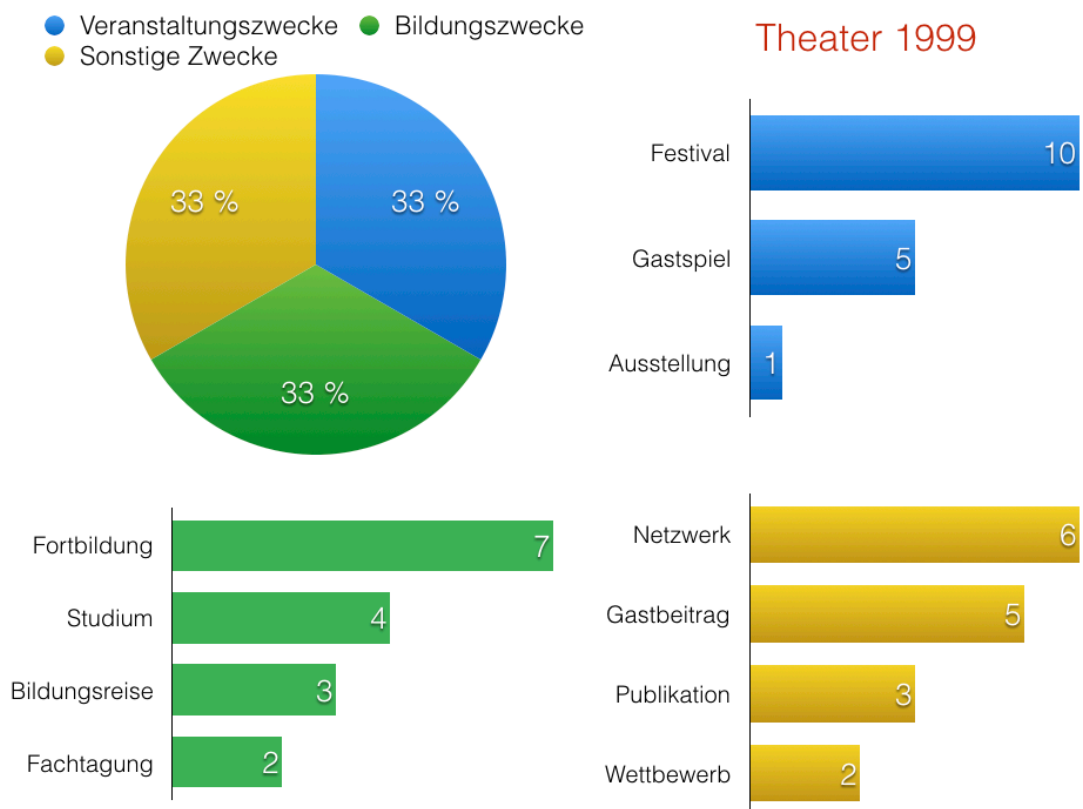


Abbildung 22: Mobilitätsw Zwecke Theater 1999

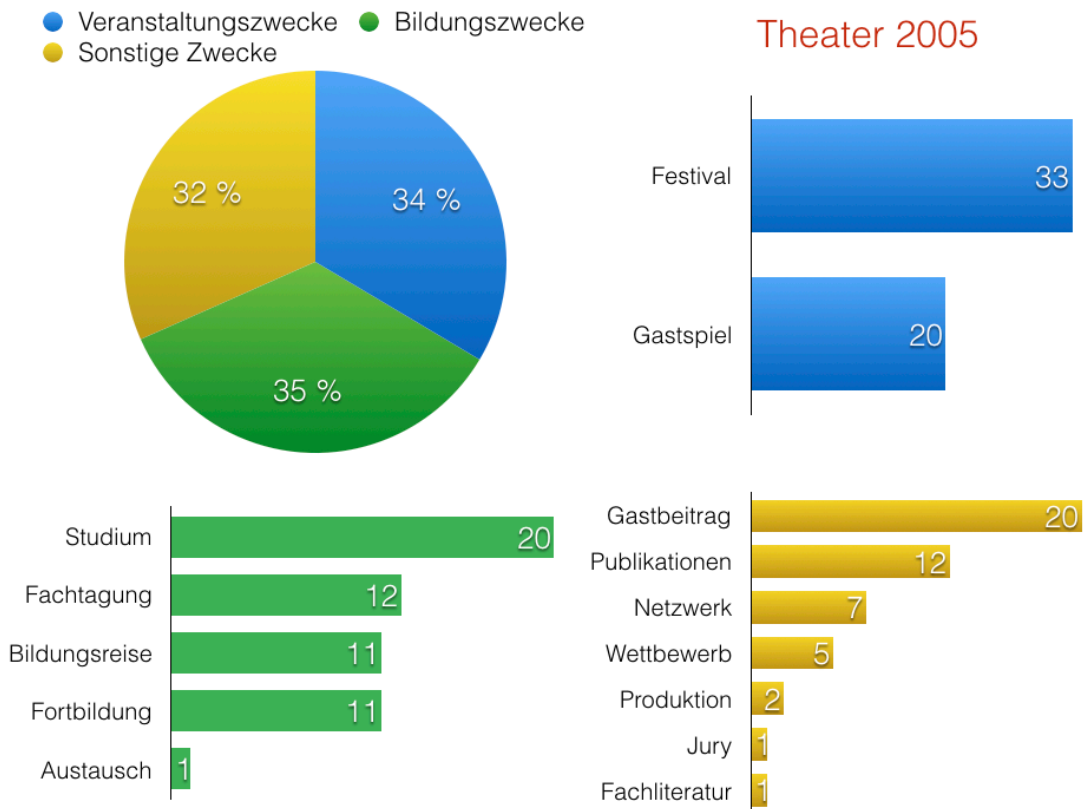


Abbildung 23: Mobilitätsw Zwecke Theater 2005

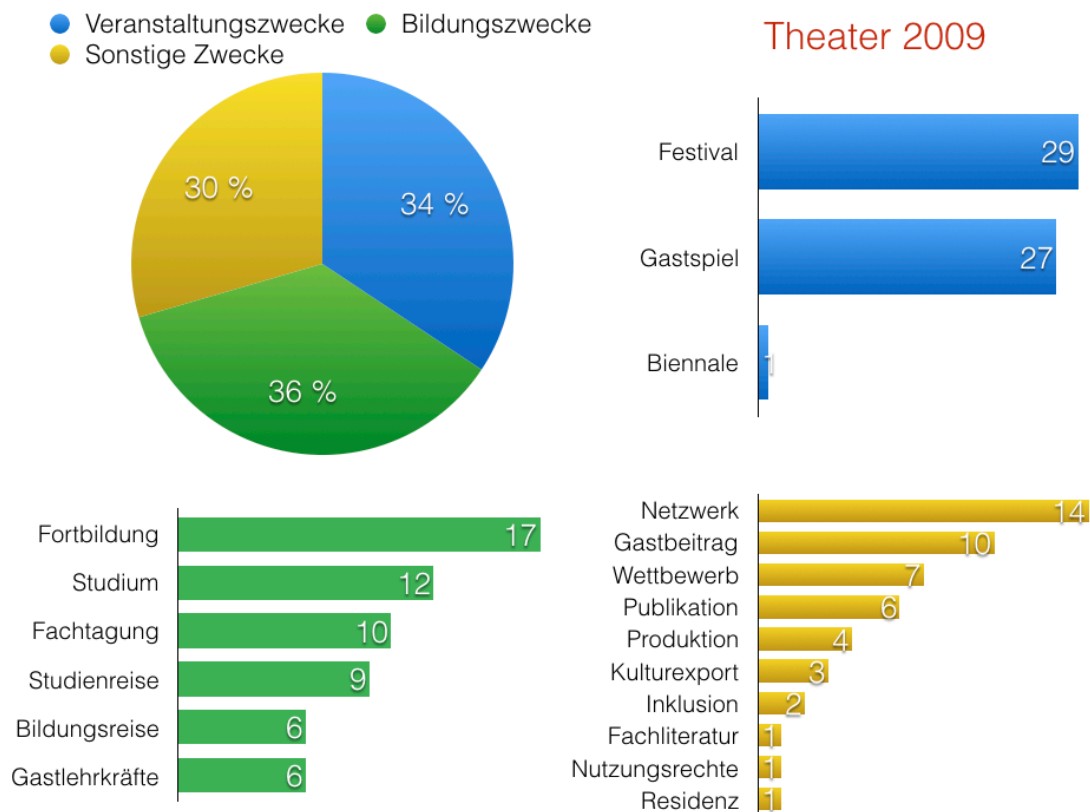


Abbildung 24: Mobilitätsw Zwecke Theater 2009

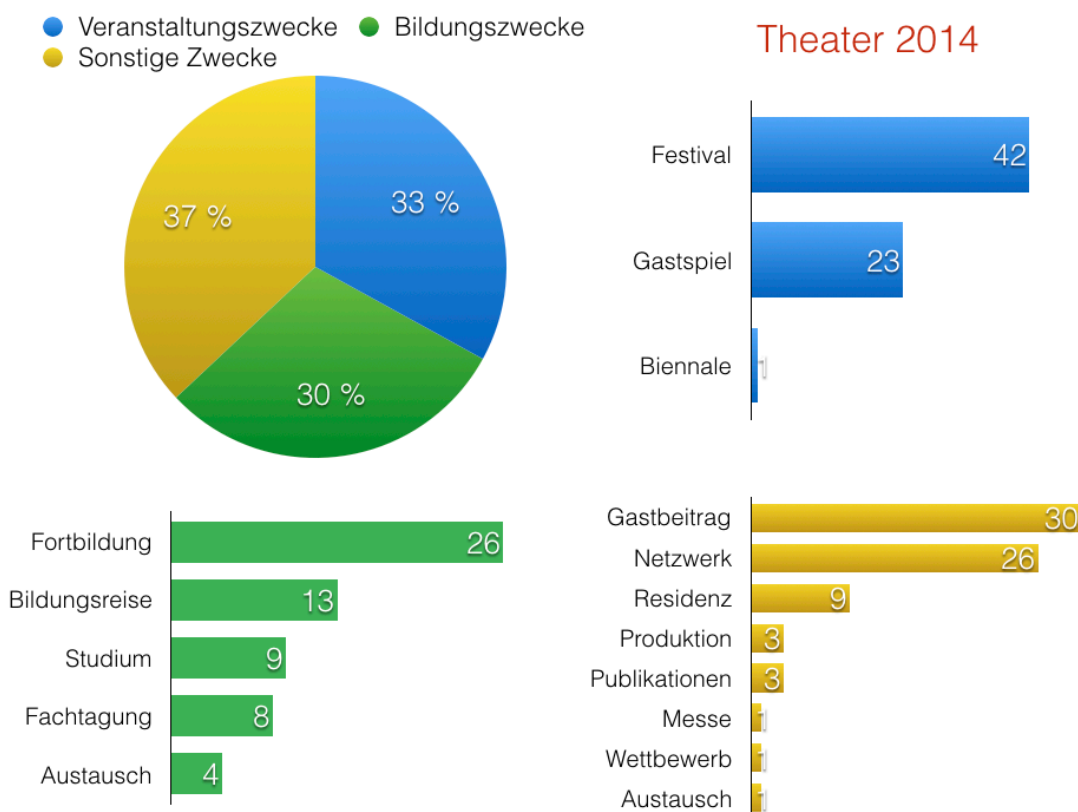


Abbildung 25: Mobilitätsw Zwecke Theater 2014

Deutlich ablesbar ist für den Bereich Theater die Bedeutung von Festivals und Gastspielen (Veranstaltungszwecke). Eine klare Erhöhung der Aktivitäten hierbei lässt sich an den Werten von 1995 und 2014 ablesen. Festivals 8 und Gastspiele 5 liegen anfangs noch vergleichsweise niedrig, im letzten Jahr des Betrachtungszeitraumes erreichen Festivals mit 42 und Gastspiele mit 23 jedoch relativ hohe Werte, sie haben sich verfünff- bzw. vervierfacht (vgl. Abb. 21-25).

Im Bereich der Bildungsaspekte erlangen Fortbildung und Studium ungeachtet nominaler Schwankungen zentrale Bedeutung. Fortbildung kommt mit 26 in 2014 auf den höchsten Wert, Studium bereits in 2005 mit 20, fällt jedoch bis 2014 nominal wieder deutlich zurück. (vgl. Abb. 23 und 25).

Besondere Erwähnung verdient die Rubrik Gastbeiträge. Ließ sich in 1995 hierzu noch kein Eintrag finden, werden in den Jahren 2005 mit 20 Einträgen und 2014 mit 30 Ereignissen Spitzenplätze in der Kategorie „Sonstige Zwecke“ belegt (vgl. Abb. 23 und 25). Bei Gastbeiträgen werden Kooperationen estnischer Künstler im Ausland und ausländischer Experten in Estland berücksichtigt.

● Veranstaltungszwecke ● Bildungszwecke
● Sonstige Zwecke

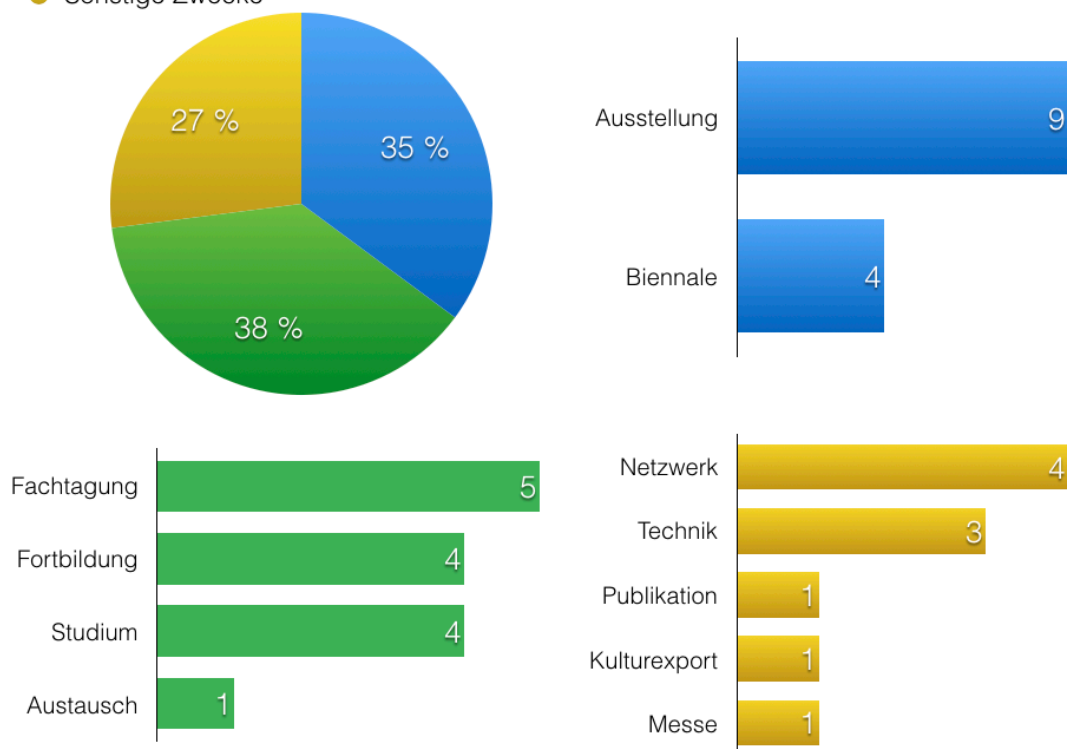


Abbildung 26: Mobilitätsw Zwecke Kunst 1995

● Veranstaltungszwecke ● Bildungszwecke
● Sonstige Zwecke

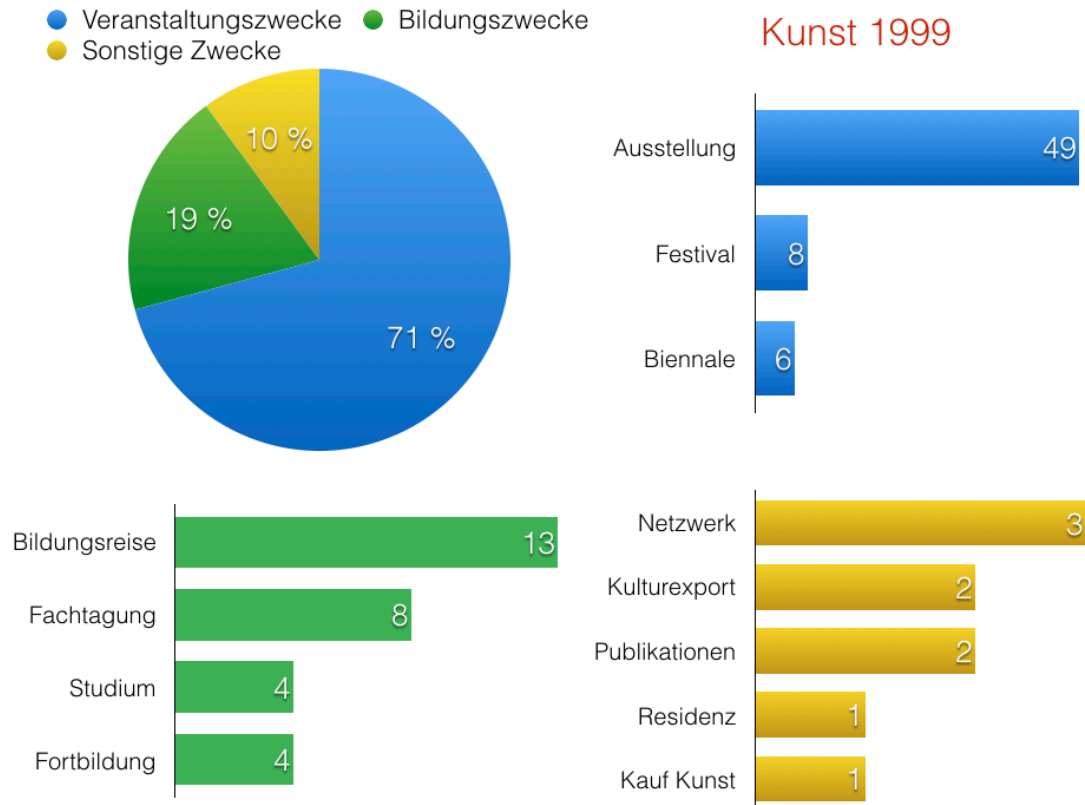


Abbildung 27: Mobilitätsw Zwecke Kunst 1999

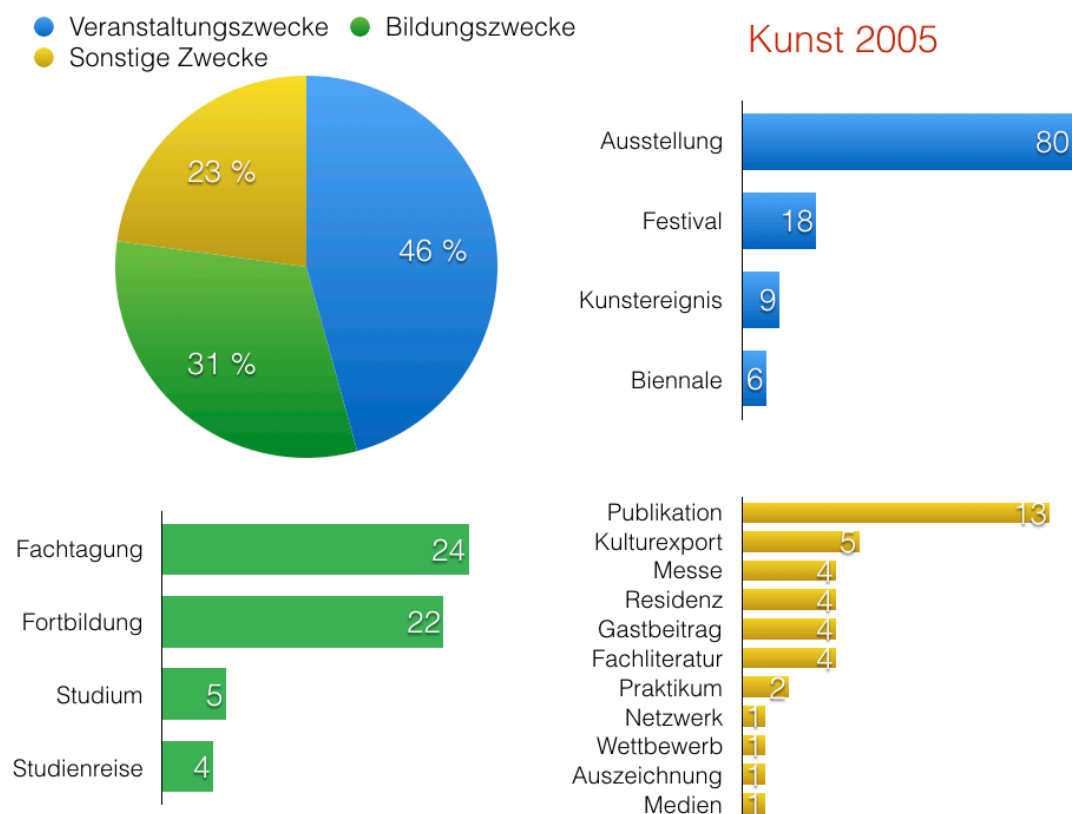


Abbildung 28: Mobilitätsw Zwecke Kunst 2005

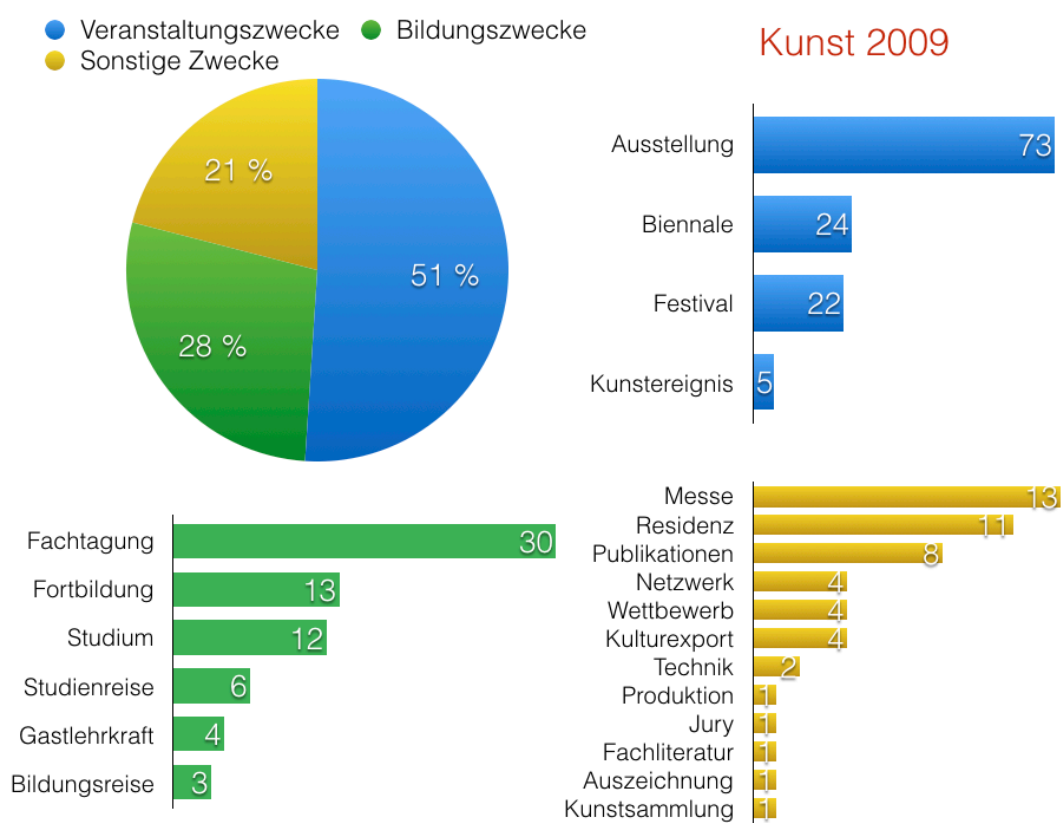


Abbildung 29: Mobilitätsw Zwecke Kunst 2009

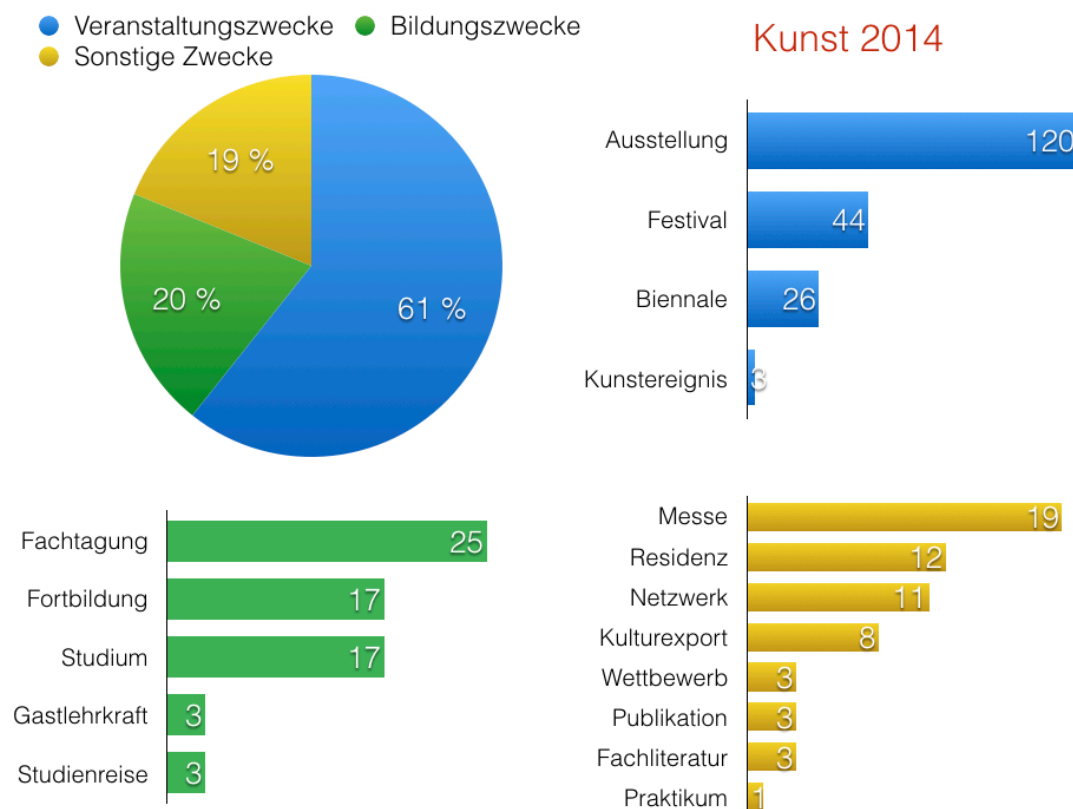


Abbildung 30: Mobilitätsw Zwecke Kunst 2014

Erwartungsgemäß nehmen Ausstellungen in den Veranstaltungszwecken im Bereich der bildenden Kunst über den gesamten Zeitraum eine herausragende Position ein (vgl. Abb. 26-30). Ausweis dessen ist nicht nur der prozentuale Spitzenanteil von 71 Prozent am Gesamt der untersuchten Zwecke in 1999 (vgl. Abb. 27), sondern vielmehr die nominale Entwicklung, die 1995 mit einem Wert von 9 beginnt (vgl. Abb. 26) und in 2014 sich mit 120 Einträgen etwa verdreizehnfacht hat (vgl. Abb. 30). Im Jahr 2014 haben die Veranstaltungszwecke nach unterjährigen Schwankungen mit 61 Prozent immer noch den deutlich höchsten Anteil und behaupten ihr Übergewicht in diesem Sektor.

Dessen ungeachtet weisen Festivals und Biennalen ebenfalls signifikante Steigerungen und damit ihre Bedeutung unter den Veranstaltungszwecken aus. War in 1995 noch keine Teilnahme an einem Festival zu vermerken, sind es in 2014 dann 22 Einträge, die auf eine erhebliche Erhöhung der Aktivitäten deuten; ähnlich im Bereich der Biennalen: hier finden sich in 1995 schon 4 Einträge, 24 im Jahr 2014 (vgl. Abb. 26 und 30).

Mit 38 Prozent haben die Bildungszwecke nur in 1995 den höchsten Anteil, bevor dieser bis 2014 auf 20 Prozent zurückfällt und sich dort die Waage hält mit dem Bereich der sonstigen Zwecke (vgl. Abb. 26 und 30). Fachtagungen und Fortbildungen kommen in dieser Kategorie

besondere Bedeutung zu. Fachtagungen erreichen mit 30 Einträgen in 2009 den höchsten Wert (Vgl. Abb. 29).

Der Anteil der Unterteilung der sonstigen Zwecke fällt in 1999 auf ein vergleichsweise geringes Niveau, nominal haben sich die Werte in diesem Bereich jedoch kaum verändert (vgl. Abb. 27). Signifikante Bewegungen lassen sich ab 2005 erkennen, die vor allem durch einen höheren Grad an Variabilität oder Differenzierung gekennzeichnet sind, sich also auch neue Zwecke der Aktivitäten definieren (vgl. Abb. 28-30).

Sucht man nach signifikanten Größen oder Entwicklungen die sich aus der Gesamtbetrachtung der oben abgebildeten Förderzwecke in den drei untersuchten Kulturbereichen ergeben, wäre besonders herauszustellen, dass sich die Bedeutung des Studiums an den Höchstwerten von 2014 im Bereich Musik mit 92 und Kunst mit 17, von 2005 im Bereich Theater mit 20 Einträgen festmacht (Abb. 20, 30 und 23).

Netzwerkaktivitäten sind ebenfalls für alle Bereiche relevant. Den Spitzenwert erreicht hier Theater mit 26 erst im Jahr 2014. Musik mit 23 und Kunst mit 11 ebenso (vgl. Abb. 25, 20, 30). Netzwerktätigkeiten gingen im Bereich Theater besonders auf die gestiegene Vielfalt darstellender Künste und interdisziplinärer Formen der freien Szene zurück. Der vergleichsweise niedrige Höchstwert im Bereich Kunst steht für den geringeren Organisationsgrad auf diesem Sektor, wobei insbesondere für Individualreisende die offenbar höhere Bedeutung der Fachtagungen (vgl. Abb. 26-30) in diesem Zusammenhang unbedingt berücksichtigt werden muss.

Ab 2005 zeigt sich in allen Bereichen eine zunehmende Differenzierung des Bereichs sonstige Zwecke. Es kommen Austauschformen wie künstlerische Residenzen oder Koproduktionen auf, ebenso Praktika. Auch Messebesuche und -auftritte sind eine neue Form der transnationalen Kommunikation, sie stehen im engen Bezug zur Förderung von Kulturexportvermittlungen, die ebenso eine deutlich steigende Tendenz aufweisen. Am meisten hebt sich bei diesem Aspekt der Bereich der bildenden Kunst von anderen Bereichen ab, während der Zweck der Kulturexportförderung im Theaterbereich die geringste Rolle spielt (vgl. Abb. 18-20, 23-25, 28-30).

2.2 Ein Beispiel für Europa – Kreativ- und Kulturwirtschaft in Estland

*„Everything is ,creative‘ right now. And it works!“¹⁰⁷
(Ragnar Siil)*

Kultur- und Kreativwirtschaft erlebt als wirtschafts- und kulturpolitisches Thema seit einigen Jahren eine beachtliche Konjunktur. Auf Events wie die Konferenz „Cultural and Creative Crossovers“ vom 11.-12. März 2015 in Riga anlässlich der lettischen EU-Ratspräsidentschaft trifft sich ein eingeschworenes „Jetset“ von Politikvertretern, Beratern und Experten. Die Relevanz dieses Themas wird für einzelne Standorte und Nationalstaaten, aber auch für regionale und supranationale Kooperationen betont. Angesichts des Bezugs zur Förderung von Wettbewerbsfähigkeit und Zukunftschancen werden hier einerseits konkrete inhaltliche Strategien und Maßnahmen und deren Umsetzung verhandelt und umgesetzt, andererseits die Erfolge, Bedürfnisse und Potentiale für einen breiten sozialen und gesellschaftlichen Nutzen imagefördernd kommuniziert und beteuert. Mögliche spill- und crossover Effekte für andere Lebens- und Wirtschaftsbereiche werden als vielversprechend gelobt, wobei im nächsten Schritt zugegeben werden muss, dass der reale Nutzen schwer zu belegen sei.¹⁰⁸

Die Skepsis und Diskussion um eine Zusammenführung der kulturellen Werte mit den Aspekten der Wirtschaftlichkeit geht zurück auf Kritik von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno an „Kulturindustrie“, die eine Autonomie der kreativen Prozesse der Kultur untergrabe und die kulturelle Produktion in Verhältnis zum Konsum und zur Frage nach einem Nutzen setze.¹⁰⁹ Während hier die mögliche subversive Kraft der kritisierten Tendenzen zur Massen- und Populärkultur unterschätzt wird¹¹⁰, schaffte es Richard Florida mit seiner Beschreibung des Potenzials der Innovationskraft der „kreativen Klasse“ für die wirtschaftliche Entwicklung von Städten und Regionen¹¹¹ zu einer großen Prominenz unter den Verantwortlichen der städtischen politischen Steuerung. Kurz vor der Veröffentlichung von Floridas Erfolgstheorie

¹⁰⁷ Ragnar Siils Aussage im Rahmen der Veranstaltung „Eastern Partnership Culture Programme Culture Policy Exchange Workshop“ vom 07.-11. Oktober 2014 in Minsk. Er bezieht sich auf die vielfachen Möglichkeiten, durch kultur- und kreativwirtschaftliche Bezüge in lokalen, regionalen und staatlichen Strategien und Politikansätzen gesellschaftliche und imagebildende Effekte zu erzielen. Videoaufzeichnung zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IMV5rJvxKA4> [Zugriff am 04.03.2016].

¹⁰⁸ S. stellvertretend zu der Debatte Eleonora Belfiore 2009: On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case. In: International Journal of Cultural Policy, 15: 3, 343-369. Diese Betrachtung ist auch interessant angesichts des Einsatzes der creative industries in der Imagepflege von Großbritannien, bspw. durch British Council, der auch in Estland die Initiative zur politischen Beschäftigung mit dem Thema angeregt hat.

¹⁰⁹ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno 1969: Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug. In: M. Horkheimer, Th. Adorno 1969: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt.

¹¹⁰ S. bspw. Heinz Steinert 1992: Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien.

¹¹¹ Richard Florida 2012: The Rise of the Creative Class, Revisited, New York. Es handelt sich hier um eine Überarbeitung der Originalausgabe von 2002.

hatte Charles Landry bereits im Jahr 2000 sein Konzept für die „Kreative Stadt“ mit einem „Werkzeugkasten für städtische Innovatoren“¹¹² herausgegeben. Die Begeisterung für diese Lösungsansätze für eine gewünschte vielfältige Standortverstärkung ging zum Teil einher mit einer Vernachlässigung der Anzeichen für urbane Verdrängungsprozesse und einer nicht immer kritisch hinterfragten Vereinheitlichung der politischen Strategien.¹¹³

Max Fuchs, der Vorsitzender des Deutschen Kulturrates, stellt fest, dass die Kulturpolitik die Kreativität mittlerweile in zweierlei Kontexten entdeckt habe. Zum einem als Kreativität der Künstler, deren Recht es sei, „Möglichkeiten zur Selbstreflektion der Gesellschaft und des Einzelnen bereitzustellen“, was „üblicherweise eine kritische Prozedur“ sei und bei einigen Berufen im Bereich der Kreativwirtschaft nicht genauso ausgelegt werden könne.¹¹⁴ Zum anderen sei Kreativität eng verbunden mit einer ökonomischen Sichtweise von Kultur, indem sie als „zentrales Element innerhalb der Debatte der Entwicklung der Industrie- und Dienstleistungsgesellschaft“¹¹⁵ fungiere. Fuchs bedauert, dass die Kreativität im Sprachgebrauch der EU „sehr stark ökonomisch geprägt“ sei und frühere Leitbegriffe wie „Demokratisierung der Kultur“ abgelöst habe.¹¹⁶ Angesichts der entsprechenden Strategiedokumente der UNO und der EU stellt Fuchs auch fest, dass die Kreativität zu einem sehr „ambitionierten Hoffnungsträger“ wird, weil sie die Ziele des ökonomischen Wachstums, des Schutzes der kulturellen Vielfalt, des sozialen Zusammenhalts, sowie der Entwicklungspolitik und der Nachhaltigkeit zusammen bringt.¹¹⁷

Auch wenn das alles als nur ein mehr oder weniger kalkuliertes Hype aus unterschiedlichen Interessen abgetan werden könnte, sind im Zuge dieser Abhandlungsprozesse als zwiespältig empfundene sprachliche Verschiebungen in der kulturpolitischen Kommunikation entstanden, ebenso sind reale politische Maßnahmen auf städtischer, nationaler und europäischer Ebene angebahnt und eingeleitet worden.

Im Bereich der Kreativwirtschaft präsentieren die Verantwortlichen Estland sowohl national als auch innerhalb der EU als eine herausragende Erfolgsgeschichte. Dernach soll aus einem

¹¹² Charles Landry 2000: *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, London.

¹¹³ S. Iris Dzudzek 2016: *Kreativpolitik. Über die Machteffekte einer neuen Regierungsform des Städtischen*, Bielefeld.

¹¹⁴ Max Fuchs 2011: *Slogans und Leitformeln in der Kulturpolitik*, Wiesbaden, 82.

¹¹⁵ Ebenda, 83.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda, 81f. und 84. S. auch die Strategiedokumente: UNCTAD 2010: *Creative Economy Report*. Lissabon-Strategie der EU (2000) und das Folgeprogramm „Europa 2020“, das EU-Förderprogramm „Kreatives Europa“, sowie Grünbuch der EU-Kommission (2010): *Erschließung des Potenzials der Kultur- und Kreativindustrien*.

Lehrling ein Vorbild geworden sein. Dieser Wandel müsste sich in nur wenigen Jahren vollzogen haben.

Ein größeres öffentliches und politisches Bewusstsein für den Begriff und das Thema Kreativwirtschaft ist in Estland um 2005¹¹⁸ entstanden. In diesem Jahr präsentierte das British Council das Konzept in unterschiedlichen Ministerien und bei anderen Partnern in den baltischen Staaten.¹¹⁹ Es wurde die erste umfangreiche Untersuchung mit einer kreativwirtschaftlichen Bestandaufnahme in Estland veröffentlicht und das Kulturministerium setzte sich im selben Jahr daran, in Absprache mit anderen Ministerien die Kreativwirtschaft als eines der prioritären Themen in der nationalen Strategie für die Nutzung der Strukturfondmittel der EU für die Haushaltsperiode 2007-2013 zu etablieren.¹²⁰ Im Jahr 2008 wurden die ersten Projekte mit europäischen Mitteln finanziert und recht bald darauf gehörte zu der gezielten, ebenso von den EU-Mitteln finanzierten Kommunikation zum besseren Bewusstsein für das Thema die Betonung der estnischen Vorbildrolle in Europa.¹²¹ Eine gewisse Kulmination erreichte die Vermittlung dieser Erfolge mit der Meldung, dass die beratende Arbeitsgruppe der Europäischen Kommission zeitweise unter estnischer Führung gesteuert wurde.¹²²

Die beharrliche Behauptung einer fortschrittlichen Entwicklung war Teil einer geschickten Informationskampagne, die dieses neue Thema national ins Zentrum der kulturpolitischen Planung hebt, gleichzeitig verschiedene Akteure sparten-, sektoren- und politikfeldübergreifend für neue Möglichkeiten und Aufgaben sensibilisieren will und das Expertenstatus einiger

¹¹⁸ Einzelne Medienberichte gab es auch in den Jahren davor. Evi Arujärv weist auf eine öffentliche Diskussionsrunde und einen Zeitungsbeitrag aus dem Jahr 2003 hin. Evi Arujärv 2006: Veel loomemajandusest: tuleks kindlasti kohal olla. In: Sirp, 03.11.2006.

¹¹⁹ Silja Lassur, Külliki Tafel-Viia, Andres Viia 2010: Mapping Creative Industries in Estonia, Latvia and Lithuania. In: Creative Industries in Estonia, Latvia, Lithuania, 2010 (Herausgegeben vom Estnischen Kulturministerium, mit Unterstützung von British Council und in Zusammenarbeit mit den Kulturministerien von Lettland und Litauen und der Informationsplattform Loov Eesti).

¹²⁰ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

¹²¹ Ich wurde darauf aufmerksam z. B. im Rahmen einer Reportage der Journalistin Ülle Toode aus Italien für den Radiosender Vikerraadio. Uudis+ vom 01.11.2011. Dort wies Ragnar Siil, der führende verantwortliche Beamte des Kulturministeriums explizit auf Estlands Vorbildrolle hin und fügte unter anderem hinzu, dass dies auch darin begründet sei, dass das Thema Kreativwirtschaft als nationales strategisches Ziel in Politikdokumenten der estnischen Regierung etabliert sei.

¹²² Annela Laaneots 2014: Eesti saavutused loomemajanduse arendamisel töid juhtpositsiooni EL-i töörühmas (Interview mit Ragnar Siil). In: Eesti Päevaleht Online, 16.01.2014. Zugänglich unter: <http://epl.delfi.ee/news/arvamus/ragnar-siil-eesti-saavutused-loomemajanduse-arendamisel-toid-juhupositsiooni-el-i-tooruhmas?id=67625416> [Zugriff am 05.04.2016]. S. auch Ragnars Siil Auftritte als Experte in Prag 2012: Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries: Why and How?, 26.09.2012, zugänglich unter: https://www.youtube.com/watch?v=EEQu9K_uETg [Zugriff am 10.03.2016], in Vilnius 2013: an der EU Presidency Conference "Ready for Tomorrow? Culture as an Agent for Social and Economic Transformation", 01.-02.10.2013, zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=XyMs3lYWiCA> [Zugriff am 10.03.2016], in Nantes 2014: Developing Creative Industries: Lessons learned from Estonia. 04.04.2014 im Rahmen der Konferenz Les Ateliers in Nantes. Im Internet zugänglich unter: <https://vimeo.com/100083830> (Estonia, a country resolutely turned towards the creative industries) [Zugriff am 07.04.2016].

Beteiligten sowohl national als auch international unterstreicht. Dass hier in der Realität ein weiter Weg noch zu gehen ist, wird nicht bestritten, scheint jedoch gelegentlich von der Erfolgshetorik überstrahlt. Der gezuckerte Ton und die Erfolgsmeldungen können dabei nicht immer von betroffenen Akteuren nachvollzogen, oder mit Daten belegt werden. Die teilweise überzogene Informations- und Imagearbeit stützt sich jedoch auf konkrete Bewegungen auf diesem Politik- und Handlungsfeld. Für beide erwähnte Komponenten – imagefördernde Bewusstseinsbildung und reale Maßnahmen – hat der EUropäische Kontext eine große Relevanz. Der Erfolg einzelner europäischer Staaten wird seitens unterschiedlicher europäischer Gremien als Argument und positives Beispiel deklariert und soll als Ansporn für weitere Politikentwicklungen gelten. Das europäische Attest nationalen Erfolgs schafft auf der lokalen Ebene die Legitimation für weitere Zielsetzungen und unterstützt dabei die nationale Image- und Identitätsbildung im Bezug zu sich selbst und zur EU. Finanziert wird dieser Prozess vorwiegend aus den Strukturfondsmitteln der EU. Gleichzeitig sind einige Akteure hervorgetreten, die als Botschafter und Experten für sowohl nationale, als auch EUropäische Interessen inner- und außerhalb der EU unterwegs sind und entsprechende eigene Karrieren gestalten.

Als Mitglied der EU pflegt Estland sowohl nach innen, als auch nach außen ein Image eines kleinen, jedoch effektiven und konstruktiven Partners mit Vorbildcharakter auf bestimmten Themengebieten. Einige Bilder gehören bereits länger zur Imagepflege des Landes. So etwa die Erfolge einer liberalen Wirtschaftspolitik und Fortschrittlichkeit auf dem Feld der Info-technologie mit dem freien Zugang zum Internet als Bürgerrecht und vielfältigen digitalen Lösungen auf dem Gebiet der öffentlichen Dienstleistungen. Das System der e-Schule scheint für die Bürger Estlands mittlerweile genauso selbstverständlich, wie die Ausstellung digitaler Arzneimittelrezepte im Gesundheitswesen, das unkomplizierte und schnelle Ausfüllen der digitalen Steuererklärung, oder die Abgabe der Stimme beim digitalen Wahlsystem. Seit kurzem bietet der estnische Staat auch für Personen mit ausländischer Staatsangehörigkeit die Dienstleistung der e-residency an.¹²³

Neben gern wiederholter Anerkennung der estnischen „Laptop-Regierung“ in ausländischen Medien als Zeichen für unbürokratisches, effizientes, innovatives und papierloses Gover-

¹²³ „The Republic of Estonia is the first country to offer e-Residency – a transnational digital identity available to anyone in the world interested in administering a location-independent business online. e-Residency additionally enables secure and convenient digital services that facilitate credibility and trust online.“
S. e-estonia.com, Estonian e-Residency: <https://e-estonia.com/e-residents/about/> [Zugriff am 05.04.2016].

nance¹²⁴, fungierte der estnische Präsident Toomas Hendrik Ilves international als Experte für das Themenfeld cybersecurity und für grenzüberschreitende Möglichkeiten und Herausforderungen der e-Verwaltung, der e-Governance und der Digitalisierung.¹²⁵

Zu diesen imageprägenden Bildern kommt immer mehr das Motiv, auf den eigenen Fortschritt bauend als Vorbild und Experte auch den Nachbarn und Partnern im Ausland in bestimmten Bereichen weiterzuhelfen. Im Vorfeld zu Estlands Beitritt zur EU im Jahr 2004 wurde im Land darüber diskutiert, ob man in Zukunft nicht nur in der Rolle eines Hilfeempfängers bleiben wolle, sondern der Gemeinschaft etwas zurückgeben möchte. Laut Airiin Lehtmets, der Ministerrätin des estnischen Kulturministeriums in Sachen der EU, gehört es zum Selbstverständnis der estnischen Koordinatoren der politischen Zusammenarbeit mit den Strukturen der EU, ein möglichst konstruktiver Partner zu sein. Ebenso wird Wert auf die Weitergabe der estnischen Reformerfahrungen gelegt.¹²⁶ Dieses Bemühen manifestiert sich auch im strategischen Planungsdokument der estnischen EU-Politik vom 2011-2015.¹²⁷

¹²⁴ S. bspw. die internationale Berichterstattung über Estland im Vorfeld zum Beitritt zur EU in 2004. Ebenso die Imagekampagnen von Enterprise Estonia, wo Estlands wilde Natur mit Bildern des infotechnologischen Fortschritts zusammengeführt werden (junge Menschen mit Laptops in einer Sumpflandschaft, oder auf einer sommerlichen Wiese auf einem Heuball). Auch die estnischen Medien vermitteln gerne entsprechende Nachrichten zur estnischen Führungsrolle in Europa. S. stellvertretend Marju Himma, Anne Raiste 2017: TTÜ majandusteadlased õpetavad Euroopale bürokraatia vāhendamisest. In: ERR Online, 25.01.2017, Videobeitrag und Text zugänglich unter: <http://etv.err.ee/v/tehnika/fd09a39e-6a2b-45a5-ac7f-cf52aae8c99a/ttu-majandusteadlased-opetavad-euroopale-burokraatia-vahendamist> [Zugriff am 26.01.2017].

¹²⁵ Toomas Hendrik Ilves hat als Berater (neben ehemaligem Staatsbediensteten und Berater des Präsidenten, Märt Kivine als Experten) sich an der Zusammenstellung des Entwicklungsberichts der Weltbank zum Thema „Digital Dividends“ beteiligt. S. The World Bank: World Development Report 2016: Digital Dividends. Zugänglich unter: <http://www.worldbank.org/en/publication/wdr2016>.

Das Thema der digitalen Sicherheit wird als eines der estnischen Spezialthemen international für die nationale Imagepflege verwertet. Estland verbucht für sich, als erster Staat Ziel von umfangreichen Cyberattacken geworden zu sein und zwar als Folge und im Rahmen der fulminanten Ereignisse rund um die Umstellung des sowjetischen Denkmals des bronzenen Soldaten aus dem Stadtzentrum zu einem Soldatenfriedhof im April 2007. (S. dazu auch die Anmerkungen im Zusammenhang von Tallinns Bewerbung als Kulturhauptstadt Europas in Kapitel III).

Auf Twitter hat Toomas Hendrik Ilves in 2012 international auf sich aufmerksam gemacht, indem er sich in damals in der Diplomatie eher ungewohnten Form mit dem Nobelpreisträger Paul Krugman über die Austeritätspolitik angelegt hat. Ilves reagierte mit mehreren Twitter-Beiträgen auf einen Blog-Eintrag von Krugman in New York Times vom 06.06.2012 (Estonian Rhapsody: http://krugman.blogs.nytimes.com/2012/06/06/estonian-rhapsody/?_r=0, [Zugriff am 12.12.2014]). Mit einer emotionalen Verteidigung der estnischen (und europäischen) Sparpolitik wurde Ilves Teil von wirtschaftspolitischen Debatten über Staatsdefizit in den USA und darüber hinaus.

¹²⁶ Airiin Lehtmets im Interview mit der Autorin im April 2014.

¹²⁷ Strategiedokument „Eesti EL poliitika 2011-2015“ und Anhang. Die Weitergabe der Reformerfahrungen wird überwiegend durch die entsprechenden Institutionen der EU finanziert und findet oft im Rahmen der Programme der östlichen Partnerschaft der EU statt.

Das Strategiedokument der estnischen EU-Politik unterstreicht Estlands Interesse an weiterer Stärkung der Gemeinschaft durch verbesserte und einheitlichere Politikmaßnahmen in unterschiedlichen Politikbereichen. Ebenso unterstreicht das Dokument die Position, dass Estland als ein kleines Land seine Interessen international am besten durch gemeinsame europäische Außen- und Sicherheitspolitik vertreten sieht.

Anlässlich der Veröffentlichung der dritten Untersuchung zu den Entwicklungen der Kreativwirtschaft in Estland hat Eero Raun von Eterprise Estonia Folgendes festgestellt:

„Estland ist das einzige Land in Europa, in dem der aktuelle Zustand der Kreativwirtschaft bereits dreimal untersucht worden ist [...] auch bei der Umsetzung der Aktivitäten ist Estland in einer Situation, in der wir keine Vorbilder eifrig zu kopieren haben, sondern berücksichtigen müssen, dass andere Staaten in unsere Richtung schauen. Gerade um derartige Positionen zu erreichen, ist Estland überhaupt erst in die Europäische Union eingetreten.“¹²⁸

Das immer wiederkehrende Motiv des Musterschülers zeugt von einem Vorbildanspruch als Teil der nationalen Identität oder Imageprägung, der unerwünschte Schatten einer Zuschreibung zum „rückständigen Ost-Europa“ und das Adjektiv „postsowjetisch“ scheinen dadurch überholt, vielmehr positioniert man sich mit zunehmender Selbstverständlichkeit im „fortschrittlichen Norden“, der an Flexibilitätsdynamik sogar übertroffen werden soll.¹²⁹ Die kultur- und wirtschaftspolitische Erfolgsgeschichte der estnischen Kreativ- und Kulturwirtschaft liefert für diese Dynamiken ein mehrschichtiges Beispiel.

Mit Hinweisen auf Strategiedokumente und Ziele der EU und Schlagwörtern wie *new economy*, *smart growth*, *knowledge-based solutions* und *innovation policies* konnten Beamte des Kulturministeriums in 2005 und 2006 auf nationaler Ebene die Entscheidungsträger davon überzeugen, dass Estland die Mittel der europäischen Strukturfonds der Haushaltsrunde von 2007-2013 auch für Unterstützung des Aufbaus der besseren Rahmenbedingungen für Kultur- und Kreativwirtschaft einplanen sollte.

Neben diesem kommunikations-, legitimationstechnischen und imagebildenden Aspekt sind beim Aufkommen des Themas der Kreativ- und Kulturwirtschaft in Estland auch die tatsächlichen Bewegungen auf dem kulturellen Feld relevant. Hier kann über neue öffentliche Diskurse bezüglich der Wertigkeit von Kultur und Kreativität gesprochen werden, wobei neue Argumentationsgrundlagen, Zielsetzungen und eine bestimmte sprachliche Verschiebung zu beobachten sind. Ebenso findet ein Aufbau neuer Institutionen statt und die Etablierung inter- und intrasektoraler Zusammenarbeit. Mit städtischen Initiativen von kreativwirtschaftlichen Inkubatoren und Cluster-Bildung ist auch die kommunale Politikebene in diese Prozesse zentral eingebunden.

¹²⁸ Eero Raun 2014: Milline on loomemajanduse olukord Eestis? In: Eesti Päevaleht, 21.01.2014.

¹²⁹ S. das Wahlkampfkonzept und die Vision „Uus Põhjamaa“ (Neuer Norden) der regierenden Reformpartei, die auch nach der Parlamentswahl im Frühjahr 2015 den Premierminister gestellt hat (bis zum Wechsel der Koalition im Herbst 2016).

2.2.1 Estlands Erfolgsgeschichte: Von null auf hundert?

Im estnischen Kontext ist das Thema der Kreativwirtschaft bis auf einzelne frühere mediale Abhandlungen in den Jahren 2004-2005 zum ersten Mal aufgekommen. Hier wird eine starke Verbindung zur entsprechenden Eigeninitiative des British Council in Ost- und Mitteleuropa gezogen. Die eingeleitete Politikreform wurde laut estnischen Wissenschaftlern von oben nach unten durchgesetzt und habe den Charakter eines Politiktransfers.¹³⁰ Bei diesen Analysen wird jedoch weitestgehend außer Acht gelassen, dass in Estland durch die Finanzierung des Politikdesigns für die Einführung der Förderprogramme für Kreativwirtschaft über die Strukturfondsmittel der EU zugleich gewissermaßen eine europäische Innovation eingeleitet wurde und Estland sich als Experimentierfeld für die Gestaltung der gemeinsamen spezifischen Kreativwirtschaftsförderung der EU angeboten hat. Herleitend aus der zentralen Erkenntnisfrage dieser Arbeit nach den transnationalen Lernprozessen und europäischen Kulturtransfers bei kulturpolitischen Transformationsentwicklungen in Estland, können hier konkrete Orientierungsvorgänge unterschiedlicher Akteure beobachtet werden. Es soll aber auch gezeigt werden, dass entgegen einer Auffassung einer linearen politischen Diffusion der Transformationsgesellschaften bei Europäisierungsprozessen bei diesem Thema die nationale Aneignung von unterschiedlichen Vorbildern einhergeht mit einer parallel bewusst beanspruchten Expertenrolle bei der gemeinsamen Gestaltung der Maßnahmen auf der europäischen Ebene und darüber hinaus auch bei der Weitergabe dieser Erfahrungen im Rahmen des europäischen Programms der östlichen Partnerschaft.

2.2.1.1 Fortschritt durch Kreativität: Alle gewinnen!

Das Thema Kreativwirtschaft kam im estnischen Kulturministerium im Jahr 2005 auf die Agenda. Wie bereits erwähnt, wird das Aufkommen dieses Gegenstands auf die Vermittlung des British Council zurückgeführt.¹³¹ Etwas weniger wird hinsichtlich dieser Anfangsphase die Verbindung zu den nordischen Ländern gezogen, obwohl hier im Fall von Tallinn auf der städtischen Ebene bereits im Jahr 2004 durch eine praktische Zusammenarbeit im Rahmen

¹³⁰ Külliki Tafel-Viia, Andres Viia, Erik Terk, Silja Lassur 2014: Loomemejandus maailmas ja Eestis: dilemmaad ja võimalused. In: Riigikogu toimetised, Nr. 29, 2014, Tallinn. Veiko Jürisson 2007: The Creative Economy and Offside in Cultural Policy: An Economies in Transition Perspective Paper presented to the VII Annual Conference of Estonian Social Sciences, Tartu, 28.-29. November 2007. Külliki Tafel-Viia, Andres Viia, Erik Terk, Silja Lassur 2013: Urban Policies for the Creative Industries: A European Comparison. In: European Planning Studies, DOI:10.1080/09654313.772755. Silja Lassur, Külliki Tafel-Viia, Kärt Summatavet, Erik Terk 2010: Intertwining of drivers in formation of new policy focus: case of creative industries in Tallinn. In: Nordic Journal of Cultural Policy, Bd. 1, Nr. 13, 59-86.

¹³¹ S. Anm. 119, Kapitel II.

unterschiedlicher Regionalprogramme der EU der in einigen skandinavischen Ländern gängige Begriff „experience economy“ Eingang in ein Strategiedokument gefunden hat.¹³²

Der britische Anteil besteht mindestens in einer inspirierenden Informationsarbeit und später auch in der Vermittlung des theoretischen und praktischen Knowhows. Die konkreten Entwicklungen bei der Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Kreativwirtschaftsförderung fallen zusammen mit den Verhandlungen über Wirtschaftsfördermaßnahmen im Rahmen unterschiedlicher europäischer Strukturfondsprogramme vor dem Hintergrund der neuen Haushaltsperiode der EU für 2007-2013.

Im estnischen Kulturministerium wurde im Zeitraum von 2005 bis 2006 eine neue Abteilung für Politikentwicklung formiert und der junge Politikwissenschafts-Absolvent Ragnar Siil bekam in diesem Zusammenhang unter anderem die Aufgabe, sich mit dem Thema Kreativwirtschaft zu beschäftigen. Ragnar Siil beschreibt diesen Moment als „Mach oder stirb!“. Es ging darum, auf nationaler Ebene Alliierte zu gewinnen, um die Förderung von Kreativwirtschaft in den strategischen nationalen Plan für die Verwendung der europäischen Strukturfondsmittel einzugliedern. Die Ausgangslage sei erschwert gewesen durch das fehlende Bewusstsein für dieses Thema, sowie nicht existente praktische Erfahrungen.¹³³ Im Ergebnis sei es gelungen, „Kultur dort reinzuschreiben, wo nach den bisherigen Auffassungen nie Raum für Kultur gewesen ist“.¹³⁴ Den Fortschrittcharakter dieses Schrittes unterstreicht Siil mit dem Hinweis auf die estnische Pionierleistung, durch die man im osteuropäischen Vergleich auf Anhieb einen Vorsprung von fünf Jahren erlangt hätte.¹³⁵ Bei der Argumentationslinie habe man das Signal der Verhandlungspartner der EU aufgegriffen, vorzugsweise innovative Wirtschaftsentwicklung zu fördern. Zu dieser Zeit galt das Thema Innovation als ein Schlüssel für den nötigen wirtschaftlichen Strukturwandel und verbesserte Wettbewerbsfähigkeit, für die unterschiedliche Strategiedokumente der EU warben.¹³⁶ Wie Anu-Maaja Pallok, die Kultur- und Kreativwirtschaftsexpertin des estnischen Kulturministeriums scherzhaft

¹³² S. Eesti Tuleviku-uuringute Instituut 2009: Loomemajandus Tallinnas. Zugänglich unter: <http://www.tallinn.ee/est/g2420s46943>, [Zugriff am 04.03.2016]. Die Untersuchung wurde im Rahmen des INTERREG IVC Projekts „Creative Metropolises - Public Policies and Instruments in Support of Creative Industries“ durchgeführt. Für die Förderung der Attraktivität von Tallinn als Wirtschaftstandort werden in der Strategie „Tallinn 2025“ drei Faktoren hervorgehoben: Idee, Technologie und Toleranz. Wenn wir die Bezeichnung „Idee“ mit dem „Talent“ ersetzen, hätten wir das 3T-Modell von Richard Florida (S. Florida 2012/2002), ohne, dass darauf direkt Bezug genommen würde.

Zu der Verbindung zu den nordischen Ländern s. auch: Külleki Tafel-Viia, Andres Viia, Erik Terk, Silja Lassur 2014: Loomemajandus maailmas ja Eestis..., 1 und 10ff.

¹³³ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

¹³⁴ Ragnar Siil in der Gesprächsrunde in der Radiosendung „Reporteritund“ im Vikerraadio, 17.11.2006.

¹³⁵ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

¹³⁶ S. Lissabon Agenda, ebenso die Folgestrategie „Europa 2020“.

bemerkte, war der Begriff „Innovation“ damals wie ein von allen geliebter Teddybär, der gegen jede Notlage Hilfe versprach und der diesen Status mittlerweile mit der Kreativwirtschaft teile.¹³⁷ Die Ausrufung des Jahres 2009 als das „Europäische Jahr für Kreativität und Innovation“ verbindet diese beiden Begriffe.¹³⁸ Seth W. Pinsky, der ehemaliger Leiter der New Yorker Wirtschaftsentwicklungsabteilung spricht beispielsweise von „*innovation economy*“ als einen geeigneteren Begriff statt „*creative economy*“, da bei dieser zusätzlich technologische Aspekte mitgeliefert würden, was besser die vielfältigen Entwicklungs Herausforderungen einer Stadt adressieren helfe.¹³⁹

Für die Verwaltung der Strukturfondsmittel der EU sind in Estland mehrere Ministerien und Institutionen zuständig. Im Fall der Kreativwirtschaft sei es naheliegend gewesen, an den strukturellen Kontext der Regionalentwicklung und Wirtschaftsförderung anzuknüpfen.¹⁴⁰ Es gibt (neben spezifischen Regionalprogrammen wie die Ostseestrategie, oder Themenprogrammen für Landwirtschaft und Fischerei) drei Hauptquellen, bzw. Themenkomplexe für die Verteilung der europäischen Strukturfondsmittel. Der Europäische Fonds für Regionale Entwicklung ist zuständig für die Unterstützung des wirtschaftlichen Aufholprozesses der ärmeren Regionen der EU. Der Europäische Sozialfonds unterstützt die Verbesserung von Beschäftigungsmaßnahmen in den Mitgliedstaaten und die Förderung der wirtschaftlichen und

¹³⁷ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

¹³⁸ S. näher unter: http://www.create2009.europa.eu/index_en.html [Zugriff am 04.03.2016]. Das Hauptmotto des Jahres lautete: „Creativity and innovation contribute to economic prosperity as well as to social and individual wellbeing.“ Der gewünschte Umfang und die angezielten Verbindungen werden im Manifest der europäischen Botschafter für Kreativität und Innovation deutlich. Die entsprechenden sieben Punkte lauten: „1. Förderung von Kreativität in einem Prozess lebenslangen Lernens, bei dem Theorie und Praxis Hand in Hand gehen. 2. Verwandlung von Schulen und Universitäten in Orte, an denen Lernende und Lehrende kreativ denken und durch Praxis lernen. 3. Verwandlung des Arbeitsplatzes in einen Ort des Lernens. 4. Förderung eines starken, unabhängigen und vielfältigen kulturellen Sektors, der eine Plattform für den interkulturellen Dialog schafft. 5. Förderung wissenschaftlicher Forschung, um ein besseres Verständnis der Welt zu erlangen, das Leben der Menschen zu verbessern und Innovationsanreize zu schaffen. 6. Förderung schöpferischer Prozesse, Denkweisen und Instrumente unter Berücksichtigung der Bedürfnisse, Gefühle, Hoffnungen und Fähigkeiten der Nutzer. 7. Förderung von Innovationen, die zu Wohlstand und Nachhaltigkeit beitragen.“ Manifest zugänglich: <http://www.create2009.europa.eu/fileadmin/Content/Downloads/PDF/Manifesto/manifesto.de.pdf> [Zugriff am 04.03.2016].

¹³⁹ Seth W. Pinsky im Rahmen der Podiumsdiskussion „What Are the Economics of the Creative Economy?“ an der City University of New York Graduate Center am 02.12.2013. Seine Mitdiskutanten waren: David Harvey, Edward Glaeser und Adam Davidson als Moderator. Der Beitrag ist zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Ow5yjb-r0Dk> [Zugriff am 11.04.2016]. Kulturpolitiker und Kulturunternehmer könnten bei diesem Begriff das Verschwinden des eindeutigen Verweises auf Kultur und Kreativität bemängeln. Im estnischen Sprachgebrauch und in der Politikgestaltung werden technologische Innovationen in dem Begriff „loomemajandus“ einbezogen. S. etwa im Interview von Anu-Maaja Pallok mit Autorin im Juni 2015, oder die themenbezogenen (Radio-)Auftritte von Marje Josing, Jorma Sarv und Ragnar Siil.

¹⁴⁰ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

sozialen Kohäsion. Das Ziel des Kohäsionsfonds ist der Ausgleich der wirtschaftlichen und sozialen Ungleichheit und die Förderung einer nachhaltigen Entwicklung.¹⁴¹

Die Planung, Steuerung und Verwaltung der Wirtschafts- und Regionalförderprogramme aus den Mitteln des Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung lagen in der Zuständigkeit des Wirtschafts- und Kommunikationsministeriums, wobei das Enterprise Estonia¹⁴² bereits eine langjährige Erfahrung mit der praktischen Umsetzung der durch europäische Mittel finanzierten Förderprogramme vorweisen konnte. Daher gehörten im Planungszeitraum von 2005 bis 2008 neben dem Kulturministerium vor allem das Wirtschaftsministerium und Enterprise Estonia zur Kerngruppe der Planung für die Integration der Fördermaßnahmen für die Kreativwirtschaft in das Finanzierungssystem der europäischen Strukturfondsmittel.¹⁴³

Laut Anu-Maaja Pallok mussten sich alle Beteiligten anstrengen, um eine gemeinsame Sprache und ein gemeinsames Verständnis für das Thema zu finden. Sie spricht von einer mühsamen „Verkaufsarbeit“ sowohl intern als auch nach außen hin.¹⁴⁴ Ragnar Siil hat beschrieben, dass alle Ministerien – sogar das Verteidigungsministerium – auf der Ebene der höheren Staatsbeamten zu Verständigungskursen zum Thema Kultur eingeladen worden seien.¹⁴⁵

In der staatlichen Strategie für die Nutzung der Strukturfondsmittel von 2007-2013 wurde das zu behebende Defizit bezüglich des Sektors der Kreativwirtschaft folgendermaßen als Herausforderung und Zukunftschance zugleich beschrieben:

„In Estland hat sich der Kreativwirtschaftssektor im Grunde noch nicht herausgebildet und das diesbezügliche Bewusstsein ist sowohl in der breiteren Öffentlichkeit als auch im Gewerbe- und Kultursektor gering. Laut der Erfahrung der Welt besitzt Kreativwirtschaft Entwicklungspotential besonders im Kontext der regionalen und lokalen Entwicklung. Bislang hat der Staat jedoch keine Politik zur Unterstützung dieses Sektors herausgearbeitet, obwohl entsprechende Untersuchungen durchgeführt worden sind. Die Entwicklung der Kreativwirtschaft wird direkt gebremst durch Unzulänglichkeiten der Führungs-, Geschäfts- und Marketingkompetenzen der vorhandenen und potentiellen zukünftigen Unternehmen dieses Sektors; durch die Begrenztheit der unterstützenden Infrastruktur und Fördermechanismen (z. B. Bildung und Fortbildung, Gewerbe- und Exportförderungen u. a.). Kreative Ausbildung und kreative Bildungs-

¹⁴¹ S. die offiziellen Informationen der Europäischen Kommission: http://ec.europa.eu/regional_policy/de/funding/ [Zugriff am 04.03.2016].

¹⁴² Enterprise Estonia (Ettevõtluse Arendamise Sihtasutus) „promotes business and regional policy in Estonia and is one of the largest institutions within the national support system for entrepreneurship by providing financial assistance, counselling, cooperation opportunities and training for entrepreneurs, research institutions, the public and non-profit sectors“. Internetauftritt des Enterprise Estonia: <http://www.eas.ee/eas/?lang=en> [Zugriff am 15.12.2016].

¹⁴³ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

¹⁴⁴ Anu-Maaja Pallok ebenda.

¹⁴⁵ Ragnar Siil in Prag 2012.

vermittlung werden nicht ausreichend als wichtiger Input sowohl im Gewerbe als auch in der Gesellschaft in Allgemeinen geschätzt.

(...)

Für eine nachhaltige Entwicklung des Unternehmertums ist wichtig die Zunahme an Unternehmergeist, Innovationsbereitschaft und Kreativität in der Gesellschaft. Neben Förderung der Ausbildung im Bereich Gewerbe wird für die Entwicklung der Unternehmungskultur bei Förderung des Bewusstseins und der Wissensaneignung des öffentlichen Sektors und der breiten Öffentlichkeit über Unternehmertum und Innovation angesetzt. Unter anderem wird Wert auf eine größere Anwendung und Wertschätzung der Kreativität im Gewerbe gelegt, um die Entwicklung der Kreativwirtschaft zu beschleunigen. Zu diesem Zweck wird die Gestaltung eines kreativen Tätigkeitsumfeldes gefördert, das Bewusstsein der Unternehmer, Kreativen und Konsumenten wird erweitert und das Bildungssystem so gestaltet, dass mehr als bislang die Kreativität und der Unternehmergeist gefördert werden. Eine starke Unternehmungskultur wird charakterisiert durch das soziale Verantwortungsgefühl der Unternehmer und das Streben nach einer nachhaltigen Entwicklung.“¹⁴⁶

Mit der Verbindung von Kreativität und Innovation gelang es den Vertretern des Kulturministeriums die Partner aus anderen Ministerien, vor allem zunächst aus dem Wirtschaftsministerium und Justizministerium davon zu überzeugen, dass die Förderung der Kreativwirtschaft einerseits mit der europäischen Idee und den Zielen des Einsatzes der Strukturfondsmittel und andererseits mit Estlands Imagepflege als innovationsaffines Land vereinbar sei. Ragnar Siil spricht von kluger und mutiger Weitsichtigkeit der damaligen estnischen Regierung, in dieser Frage einen Vertrauensvorschuss zu gewähren, auch wenn kein konkreter Strategieplan vorlag.¹⁴⁷ Mit seinen Hinweisen auf den europäischen Kontext weist er die allgemeine Auffassung zurück, wonach das British Council als Importeur dieses Politikansatzes galt, ohne jedoch dessen prägende Bedeutung zu leugnen.¹⁴⁸ Die Motivation zur Beschäftigung mit der Kreativwirtschaft gründe vielmehr darin, dass abzusehen gewesen sei, dass in Europa dieses Thema in den Strategien und Tätigkeiten immer mehr aufkäme und an Wichtigkeit gewinne, und es daher einfach weise sei, „diesen Zug nicht zu verpassen“.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Riiklik struktuurivahendite kasutamise strateegia 2007-2013 (Staatliche Strategie zur Nutzung der Strukturmittel 2007-2013), 42, 80.

¹⁴⁷ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014. Ebenso bei seinen Auftritten (teilweise im Auftrag der EU) in Prag 2012, in Nantes 2014, in Minsk 2014, in Kiew 2015: Expertenauftritt mit dem Titel „Developing creative economy. Possibilities for Ukraine“ im Rahmen des EU-Programmes für östliche Partnerschaft in Kiew, 31.07.2015. Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UZEBfjMZRaK> [Zugriff am 22.03.2016].

¹⁴⁸ Ave Randviir 2006: Elus on igal asjal ka majanduslik külg (Interview mit Ragnar Siil). In: Eesti Päevaleht, 30.09.2006.

¹⁴⁹ Ragnar Siil in der Radiosendung „Reporteritund“ im Vikerraadio, 17.11.2006.

2.2.1.2 Erklärungsnyancen, Terrains

Kreativ- und Kulturwirtschaft als neues kultur- und wirtschaftspolitisches Thema in der staatlichen und kommunalpolitischen Planung zu etablieren, war Aufgabe einer gezielten Informationsarbeit, die auch die Öffentlichkeit in breitem Maße erreichen sollte. Das Verständnis für die Möglichkeiten der Kreativwirtschaft zu vergrößern, war eines der Ziele besonders in der ersten Förderphase aus den Mitteln der Strukturfonds im Rahmen der europäischen Haushaltsperiode von 2007-2013.

Die erste Hürde war die Anpassung des Begriffs und dessen Definition. Im Estnischen hat sich die Variante „*loomemajandus*“ durchgesetzt, die wortwörtlich genommen dem englischen Begriff „*creative economy*“ entspricht. Das Institut für estnische Sprache bezieht sich bei seiner Empfehlung als Referenz jedoch auf die englische Bezeichnung „*creative industries*“¹⁵⁰ und der estnische Begriff hält im Sprachgebrauch auch für weitere Referenzen wie „*cultural industries/ economy*“ her¹⁵¹. Bei der estnischen Bezeichnung sollte zum einen der Hinweis auf „Industrie“ gemieden werden, da „Wirtschaft“ in Verbindung mit „Kultur“ sanfter konnotiert sei. Zum anderen sollte der estnische Begriff ein breiteres Bedeutungsfeld haben.¹⁵² Unter der Überschrift „Von Begriffen und Begreifen“ stellt der estnische Kreativwirtschaftsexperte Jorma Sarv, der neben Ragnar Siil ebenso als Spezialist im Kulturministerium in der Abteilung für Entwicklung tätig war, rückblickend dar, dass die gewählte estnische Begriffslösung durch das Abdecken unterschiedlicher Teilaspekte des Themenkomplexes „*cultural and creative economy*“ im Gebrauch eine permanente Unterscheidung erspare, dass es dadurch jedoch häufig zu Unschärfen führe, was ein Erfassen des ohnehin inhaltlich verfranst Phänomens zusätzlich erschwere.¹⁵³ Anu-Maaja Pallok empfindet den estnischen Begriff gerade aus diesem Grund nicht ganz glücklich gewählt, da im Gebrauch meistens die engere Bedeutung im Sinne von Kreativindustrie gemeint sei.¹⁵⁴ Pallok folgte 2014 im Kulturministerium dem Ragnar Siil in seiner Funktion als Zuständige für die Kreativwirtschaftsförderung. Sie hat in ihren öffentlichen Auftritten für die Schärfung der Begrifflichkeiten gesorgt und schlägt vor, über Kulturwirtschaft (*kultuurimajandus*) und Kreativgewerbe/ kreati-

¹⁵⁰ Eesti Keele Instituut 2008: Keelenõuanne 4. Tallinn, 39.

¹⁵¹ Jorma Sarv weist darauf hin, dass für den Begriff „*creative economy*“ im Estnischen die Bezeichnung „*loovmajandus*“ vorgeschlagen sei, doch daraus lässt sich erstens kein inhaltlicher Unterschied erschließen und zweitens hat sich dieser Begriff auch nicht parallel zu „*loomemajandus*“ etabliert.

Jorma Sarv 2014: Mõistetest ja mõistmisest. In: Kaja, 05.02.2014.

¹⁵² S. Ave Randviir 2006, Interview mit Ragnar Siil, ebenso Sarv 2014.

¹⁵³ Sarv 2014.

¹⁵⁴ Anu-Maaja Pallok im Interview mit Autorin im Juni 2015.

ven Unternehmertum (*loomeettevõtlus*) zu sprechen.¹⁵⁵ Auch auf der Heimseite des Kulturministeriums werden seit des personellen Wechsels im Jahr 2014 die Begrifflichkeiten genauer erklärt, indem Kulturwirtschaft (*kultuurimajandus*) und Kreativwirtschaft (*loomemajandus*) mit den Hinweisen auf jeweilige englische Begriffe „*cultural industries*“ und „*creative industries*“ in einer Gegenüberstellung schärfer voneinander abgegrenzt werden. Es wird zusätzlich darauf hingewiesen, dass der estnische Bezeichnung „loomemajandus“ in der Bedeutung benutzt wird, wie die in der EU gängige Angabe „Cultural and Creative Industries“.¹⁵⁶

Jorma Sarv stellt in seinem Artikel die Verbindung zum Klärungsprozess der Bezeichnungen auch im englischsprachigen Raum her¹⁵⁷ und verbindet einen Aufruf zur Erfindung einer gänzlich neuen estnischen Bezeichnung für das Phänomen „loomemajandus“ mit der Parallele zu der Tätigkeit der Arbeitsgruppen der EU, die von „Cultural and Creative Industries“ (CCI) zu einer breiteren Auffassung von „Cultural and Creative Sectors“ (CCS) gekommen seien.¹⁵⁸

Die estnische Definition der Kreativwirtschaft findet sich in der ersten statistischen Erfassung und Untersuchung der Bereiche der Kreativwirtschaft von 2005 wieder.¹⁵⁹ Sie lehnt sich an die britische Version, die lautet: „activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have the potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property“.¹⁶⁰ Diese Definition wurde für den estnischen Gebrauch nur um die Bezeichnung „kollektive Kreativität“ ergänzt.¹⁶¹

Ragnar Siil entblößt diesen Erklärungsversuch bei einem Auftritt als EU-Experte in Kiew ganz im Sinne der Kritik von Susan Galloway und Stewart Dunlop¹⁶² als in der Praxis nicht hilfreich: „it means everything, it doesn't help“. Er zeigt sich bereits in einem Zeitungsinter-

¹⁵⁵ Anu-Maaja Pallok in der Radiosendung „Uudis+“ im Vikerraadio, 20.01.2015.

¹⁵⁶ S. die Informationsseite zur Kreativwirtschaft im Rahmen des Internetauftritts des estnischen Kulturministeriums: <http://www.kul.ee/et/tegevused/loomemajandus> [Zugriff am 10.03.2016].

¹⁵⁷ Sarv weist auf das Zuordnungsschema der konzentrischen Kreise des Work Foundations aus 2007 hin, auf das sowohl in der Literatur als auch in den politischen Strategiedokumenten häufig zur Darstellung der Verbindungen und Herleitungen innerhalb der Kreativ- und Kulturwirtschaft Bezug genommen wird. S. Sarv 2014. Hier-nach stehen im Zentrum die kulturellen Felder (core creative fields), worauf sich die „cultural industries“ stützen, darauf folgen als eine weitere Schicht „creative industries and activities“ und dann „the rest of the economy“. S. z. B. auch das Creative Economy Report der UNESCO von 2013, 21-24. Zugänglich unter: <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf> [Zugriff am 10.03.2016].

¹⁵⁸ Sarv 2014.

¹⁵⁹ S. Eesti Konjunkturiinstituut 2005: Eesti loomemajanduse kaardistamine ja analüüs. Tallinn, 3.

¹⁶⁰ Department of Culture, Media and Sport (DCMS) 1998: The UK Creative Industries Mapping Document.

¹⁶¹ Külliki Tafel-Viia, Andres Viia, Erik Terk, Silja Lassur 2014: Loomemajandus maailmas ja Eestis..., 10.

¹⁶² Susan Galloway, Stewart Dunlop 2007: A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy. In: International Journal of Cultural Policy, Vol 13, No 1.

view im Jahr 2006 skeptisch gegenüber Definitionsversuchen¹⁶³ und lässt sich im selben Jahr bei einer Radiosendung mit der Bitte zitieren, man möge ihn nicht danach fragen, was die Kreativwirtschaft sei.¹⁶⁴ Bei seinen Auftritten in Prag und Vilnius bezeichnet er das Definieren von Kreativwirtschaft als ein „wissenschaftliches, statistisches und politisches Problem“ und erklärt daraus einen pragmatischen Aufruf, sich auf der praktischen Ebene nicht weiter darum zu kümmern.¹⁶⁵ Er sieht sich bestätigt durch die Erfahrungen in Estland¹⁶⁶, aber auch durch das Herangehen der europäischen Arbeitsgruppe¹⁶⁷, die auf seinen Vorschlag hin darauf verzichtet habe, sich über Definitionen und Statistiken zu verständigen, um zu verhindern, sich drei Jahre nur über diese Themen und Details zu streiten.¹⁶⁸ Ein weiterer Aspekt seiner „fehlenden Besessenheit“¹⁶⁹ gegenüber Definitionen sei der Aspekt, dass so überflüssige Rahmen wegfallen würden und man sowohl politisch als auch bei den Ergebnissen zu Lösungen kommen könne, die mit vorprogrammiertem Denken ausbleiben könnten.¹⁷⁰ Diese Gelassenheit könnte als ein kreativer Zugang zur politischen Steuerung bezeichnet werden, die zum Vorbild erhoben wird.

Auch Anu-Maaja Pallok hat es zum Bestandteil ihrer (nationalen) Auftritte gemacht, die Möglichkeit einer eindeutigen Definition der Kreativwirtschaft zu verneinen, denn dafür sei die Entwicklung dieses Bereichs zu dynamisch und schnelllebig, die Auffassungen in den Ländern und in den Regionen zu unterschiedlich, die Methodik der statistischen Erfassung zu verschieden: zählt Tourismus oder nur Kulturtourismus dazu, die Softwareindustrie im allgemeinen, oder nur der Bereich der Computerspiele usw. Da bei diesem Thema die Synergie zwischen den unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft und der Wirtschaft immer wichtiger werden, sei es aussichtsreicher, fortan über „cultural and creative crossovers“ zu sprechen. Sie bezieht sich dabei auch auf folgenden Beschluss der Europäischen Kommission: „Council conclusions on cultural and creative crossovers to stimulate innovation, economic sustainability and social inclusion“ (2015/C 172/04) und weist auf die Schwierigkeiten einiger Länder,

¹⁶³ Ave Randviir 2006, Interview mit Ragnar Siil.

¹⁶⁴ Der Moderator Ilmar Raag in der Radiosendung „Reporteritund“ im Vikerraadio, 17.11.2006. Ragnar Siil war mit drei weiteren Beteiligten Gast im Studio.

¹⁶⁵ Ragnar Siil in Prag 2012, Ragnar Siil in Vilnius 2013.

¹⁶⁶ Ragnar Siil in Vilnius 2013.

¹⁶⁷ Eine von der Europäischen Kommission eingerichtete Arbeitsgruppe für Kultur- und Kreativitätswirtschaft, an deren Arbeit sich Experten aus allen Mitgliedstaaten beteiligen und die nach dem Prinzip des „open method of coordination“ vorgeht. Ragnar Siil war Mitglied von 2008 bis Anfang 2014.

¹⁶⁸ Ragnar Siil in Prag 2012.

¹⁶⁹ Ragnar Siil ebenda.

¹⁷⁰ Ragnar Siil im Interview mit Autorin im April 2014. Das zeige ihm auch ein Schlüsselerlebnis als Jurymitglied bei einem Wettbewerb zu kreativwirtschaftlichen Lösungen in Oslo in den Jahren 2007-2008, wo ein innovativer Stadtbeleuchtungsvorschlag vermutlich gescheitert sei, wäre vorab nicht auf zu enge Detailvorgaben verzichtet worden.

dieses Prinzip auch nur sprachlich auf die nationale Ebene zu übertragen.¹⁷¹

Kultur und Kreativität werden hier als katalytische Ressourcen betrachtet, um Innovationserfolge in den strategischen Fragen des Wirtschaftswachstums, der sozialpolitischen Herausforderungen, der städtischen und regionalen Entwicklung und des nachhaltigen Fortschritts anzukurbeln.¹⁷² Auf solche Funktionalisierungstendenzen der Kultur und Kreativität hat der Deutsche Kulturrat bereits im Jahr 2010 anlässlich des Erscheinens des Grünbuchs der EU-Kommission zur „Erschließung des Potenzials der Kultur- und Kreativindustrien“ bedauernd hingewiesen.¹⁷³ Hier wird gemahnt, dass Einsparungen beim öffentlichen Kultursektor und den gemeinnützigen Kulturvereinen sich unmittelbar auf die „Ertragschancen der Kulturwirtschaft“ auswirken würden.¹⁷⁴ Die Entdeckung der Kultur als gezielte gesellschaftliche Gewinnerschöpfungsressource weckt eindeutig Bedenken, dass die „klassische Kulturförderung“ und die „herkömmliche Kulturpolitik“ hier unter einem Paradigmenwechsel zugunsten der Förderung der Kreativwirtschaft leiden könnten.

Sowohl Jorma Sarv als auch Ragnar Siil sehen die Sorgen der auf dem Kulturfeld agierenden Akteure, die Kreativwirtschaftsförderung trete als eine neue Kulturpolitik an die Stelle der alten Fördersysteme, als eine bedeutende Herausforderung für die öffentliche Vermittlung der Implementierung des neuen politischen Themenfeldes. Jorma Sarv spricht diesbezüglich von einer Kommunikationsbarriere durch Haltungen, die auf Missverständnissen beruhen.¹⁷⁵ Kreativwirtschaftliche Messbarkeiten und Gewinnorientierung sollten nicht auf den restlichen Kulturbetrieb erweitert werden¹⁷⁶, auch innerhalb des Kreativwirtschaftssektors sei nicht alles mit konkreten (Gewinn-)Zielen vereinbar.¹⁷⁷ Für die kulturpolitische Steuerung sei das Aufkommen des Themas Kreativwirtschaft im Bezug zu den traditionellen Fördersystemen nie eine Frage von entweder-oder gewesen. Es sei vielmehr eine zusätzliche Förderung, die ausdrück-

¹⁷¹ Anu-Maaja Pallok im Interview mit Autorin im Juni 2015. Z. B. für die deutsche Version konnte man zu den Crossover-Effekten keine Entsprechung finden. Der Titel heißt entsprechend: „Schlussfolgerungen des Rates zu kulturellen und kreativen Crossover-Effekten zur Förderung von Innovation, wirtschaftlicher Nachhaltigkeit und sozialer Inklusion“.

¹⁷² S. Europäische Kommission 2015: Council conclusion on cultural and creative crossovers to stimulate innovation, economic sustainability and social inclusion (2015/C 172/04). Abrufbar unter: [http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52015XG0527\(03\)](http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52015XG0527(03)) [Zugriff am 10.03.2016].

¹⁷³ Deutscher Kulturrat 2010: Stellungnahme des Deutschen Kulturrates zum Grünbuch der EU-Kommission Erschließung des Potenzials der Kultur- und Kreativindustrien. Abrufbar unter: <http://www.kulturrat.de/detail.php?detail=1826&rubrik=4> [Zugriff am 10.03.2016].

¹⁷⁴ S. Deutscher Kulturrat 2010.

¹⁷⁵ S. Sarv 2014.

¹⁷⁶ S. Sarv 2014, Ave Randviir 2006, Interview mit Ragnar Siil, Diskussionsrunde in der Radiosendung „Reporterund“ im Vikerraadio, 17.11.2006; Jorma Sarv in der Radiosendung „Majandusruum“ im KUKU Raadio, 28.09.2013; Ragnar Siil im Interview mit Autorin im April 2014.

¹⁷⁷ Marje Josing in der Radiosendung „Kunstiministerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013; Anu-Maaja Pallok im Interview mit Autorin im Juni 2015.

lich nicht auf Kosten des staatlichen Kulturetats geschehe, sondern die für bislang im Haushalt traditionell stiefmütterlich behandelte Bereiche wie etwa Design, Architektur, Popmusik finanziell und strukturell neue Entwicklungschancen gewähre.¹⁷⁸ Zugespitzt deutet Ragnar Siil angesichts eines hohen Widerstands gegen den eingeführten Begriff „*loomemajandus*“ auf die Lösungsmöglichkeit hin, die entsprechenden eingeführten Förderprogramme schlicht als „Staatliche Maßnahmen zur Förderung von Architektur, Design und Unterhaltungssoftware“ zu bezeichnen und auf den übergeordneten Begriff zu verzichten.¹⁷⁹ Damit könnten die EU-finanzierten Fördertätigkeiten im Kern mit neutraler Konnotation vermittelt werden, wobei alle weiteren Aspekte des sich ständig in Bewegung befindenden Phänomens entsprechend laufend weitere Be- bzw. Umschreibungen benötigen würden.

Es scheint paradox, dass im Prozess der politischen und praktischen Anwendung der amorphe Begriff „*loomemajandus*“ auf diese Weise gleichzeitig Euphemismus- und Präzisionsbedürfnisse aufdeckt. Einerseits sollten hier die Begriffe „Industrie“ und „Kultur“ möglichst mild aneinander angeknüpft werden¹⁸⁰, andererseits erscheinen konkrete begrüßenswerte Fördermechanismen besser vermittelbar, wenn der eingeführte Sammelbegriff in der Kommunikation vermieden würde. Anu-Maaja Pallok sieht ein, dass die Zielrichtungen der kreativwirtschaftlichen Förderprogramme möglichst präzise vermittelt werden müssen. Sufficienter erweitert sie die Forderung auch auf die eigene Funktion, indem sie bei „kampflostig eingestellten Auditorien“ klarstelle, dass ihre Rolle im Ministerium eben darin bestünde, die schönen Künste mit Geschäften zu verunreinigen.¹⁸¹ Über eine Verunglimpfung der Kultur als „heiliger Kuh“ durch die robuste Sprachwelt der Wirtschaft diskutieren auch der Moderator Ilmar Raag und Ragnar Siil in einer Radiosendung im Jahr 2006.¹⁸²

Um die auf den Begriff „Innovation“ bezogene Teddybär-Metapher wieder aufzugreifen: das Thema Kreativwirtschaft lädt viele Protagonisten des kulturellen Tätigkeitsfeldes nicht zum Kuscheln ein. Das Unbehagen wird begründet durch den Eindruck, dass der Kommunikationsstil der Politiker und Beamten „durschaubar und abstoßend“ wie eine „Waschpulverwerbung“ erscheine. Von den „hypnotischen“ und „hyperoptimistischen Agitationsreden“ zur

¹⁷⁸ Ragnar Siil im Interview mit Autorin im April 2014.

¹⁷⁹ Ragnar Siil, ebenda.

¹⁸⁰ Journalistin und Kritikerin Evi Arujärv stellt dazu im Jahr 2006 fest, dass die nach Eisen schmeckende Benennung Kulturindustrie durch den sanften, etwas euphemistischen Begriff *loomemajandus* (Kreativwirtschaft) ersetzt worden ist. S. Arujärv 2006.

¹⁸¹ Anu-Maaja Pallok im Interview mit Autorin im Juni 2015.

¹⁸² Ragnar Siil und der Moderator Ilmar Raag in der Radiosendung „Reporteritund“ im Vikerraadio, 17.11.2006.

„Kreativindustrie als Erlösung“ werde den Kreativen übel.¹⁸³ Kultur und Geld als wichtige Themen würden in einem „verbalen Schaum“ über die Kreativwirtschaft ertränkt.¹⁸⁴ Es entstehe der Eindruck, Kultur müsse sich der Wirtschaft fügen¹⁸⁵, Kulturschaffenden sollten sich durch das Knowhow der Wirtschaftswelt optimieren¹⁸⁶, das kreative Werk konsumfreundlich gestalten¹⁸⁷. Die Schaffensfreiheit würde im Sinne einer „globalkapitalistischen Ideologie“ der Kreativ- und Kulturwirtschaft untergeordnet.¹⁸⁸ Zweifellos sei die Kreativwirtschaft ein Projekt der neoliberalen Wirtschaftspolitik, das einen Schutzbereich der Tabus und metaphysischen Vorstellungen zu rationalisieren und einzunehmen versuche.¹⁸⁹ Durch die durchaus begrüßenswerte Erweiterung der Auffassungen von Kreativität würde jedoch auch jene Art der Kreativität der „wirtschaftsfundamentalistischen“ Rhetorik unterworfen, die eigentlich weit davon entfernt als spontanes und intimes existentielles Ansprechen von Mensch zu Mensch entstünde.¹⁹⁰ Die Kulturschaffenden fühlten sich hinsichtlich ihrer Tätigkeit nicht mehr bedingungslos nützlich.¹⁹¹ Wenngleich über Synergien zwischen dem Kulturbereich und der Wirtschaft gesprochen würde, deute die entsprechende Argumentation vielmehr auf einen „Okkupationsversuch“.¹⁹² Hinsichtlich der Prioritätensetzung in den Zielvereinbarungs- und Strategiedokumenten des Kulturministeriums sei nicht ganz eindeutig, ob das Hauptaugenmerk in der letzten Zeit noch auf die Kultur, oder doch eher auf das Unternehmertum gerichtet sei.¹⁹³

¹⁸³ Mari Kartau (alias Siram) 2009: Kuidas turustada kultuuri? In: Eesti Päevaleht, 10.03.2009. Sie bezieht sich unter anderem auf die euphorischen Äußerungen der Kulturministerin Laine Jänes. Besonders folgender Beitrag hat Kulturschaffende mit seinem angeblichen Infantilismus betroffen: Laine Jänes 2009: Klaver põdsast välja! Kultuur ei pankrotistu kunagi. In: Postimees, 03.03.2009. Ein weiteres Stilbeispiel wäre: Laine Randjärv (Jänes) 2015: Vajame kultuurseid inimesi – nagu õhku! In: Postimees, 04.05.2015.

¹⁸⁴ Ivari Ilja 2015: Siiski nii mõndagi head. In: Sirp, 05.06.2015.

¹⁸⁵ Kaarel Tarand 2009: Looming paindub majanduseks. In: Sirp, 07.08.2009.

¹⁸⁶ Berk Vaher 2008: Ei ole loojaid ja ettevõtjaid, on ühiskonna kujundajad. In: Sirp, 14.03.2008; Berk Vaher 2009: Ka ettevõtja vajab kultuuriteadlikkust. In: Ärioleht/ Delfi, 08.04.2009; Mari Kodres 2009: Loomemajandus elab Eestis alla oma võimete. In: Eesti Päevaleht, 14.09.2009; Mari Kartau 2015: Nelja milli eest meetmeid nii-öelda loovmõtte arendamiseks. In: ERR Online, 04.09.2015. Zugänglich unter:

<http://kultuur.err.ee/v/arvamus/011362d0-5e55-49be-b6fa-ba7ce548e6d1/arvamus-mari-kartau-nelja-milli-eest-meetmeid-nii-oelda-loovmotte-arendamiseks> [Zugriff am 23.03.2016].

¹⁸⁷ Mari Kartau (alias Siram) 2009. Kuidas turustada...

¹⁸⁸ Tanel Rander 2012: Mõtteid maastikust seoses Sirami näitusega „Mahetoodang loomemajanduses / Culture Feat. Nature“ (04.02. – 04.03.2012 Tallinna Linnagaleriis). In: Artishok-Blog, 17.03.2012. Zugänglich unter: <http://artishok.blogspot.de/2012/03/sirem-mahetoodang-loomemajanduses.html> [Zugriff am 23.03.2016].

¹⁸⁹ Arujärv 2006.

¹⁹⁰ Ebenda.

¹⁹¹ Liina Keevallik, Katrin Essenson 2015: Maikelluke on force majeure, elujõuline nagu umbrohi. In: ERR Online, 20.05.2015. Zugänglich unter: <http://kultuur.err.ee/v/3a122103-d5c1-48fa-9783-98885640aff6> [Zugriff am 23.03.2016]. S. auch im deutschen Kontext den Bericht über die Preisverleihung der Theaterpreise DER FAUST und die Aussage der Preisträgerin Jette Steckel: "Ich hoffe, dass wir mit diesem Preis weiter ineffizient bleiben können, marktuntauglich ... aber frei!", Beitrag von Michael Laages 2015: Preisverleihung ohne Glamour-Faktor. In: Deutschlandfunk, 15.11.2015. Zugänglich unter: http://www.deutschlandfunk.de/deutscher-theaterpreis-der-faust-preisverleihung-ohne.691.de.html?dram:article_id=336934 [Zugriff am 23.03.2016].

¹⁹² Tristan Priimägi 2016: Kultuur 2020 – Pontu seiklused Euroopas. In: Sirp, 12.02.2016.

¹⁹³ Ilja 2015.

Ein demokratischer Staat solle in Kultur kein unmittelbares Instrument zum Erreichen von anderen staatlichen Zielen sehen.¹⁹⁴ Stilistisch herrsche eine Kanzleisprache in Manier der Strategiedokumente der EU vor.¹⁹⁵ Hinsichtlich der Sprachsymbolik weist der Kulturwissenschaftler Marek Tamm auf seine Wahrnehmung von Verschiebungen hin:

„Im Sinne des Soziologen Pierre Bourdieu scheinen auch in Estland die Regeln des wirtschaftlichen Feldes gewaltig in das kulturelle Feld einzusickern, der Wortschatz des Schaffens und der Inspiration wird durch den Wortschatz der Produktion und des Investierens ersetzt.

Ich mag nicht behaupten, dass es unbedingt schlecht ist, denn ein autonomes kulturelles Feld und ein schöpferbezogener Wortschatz stammen erst aus dem 19. Jahrhundert und da in der menschlichen Gesellschaft nichts unbewegt bleibt, ist gewiss auch diese vom Geist der Romantik geborene Ordnung der Kulturwelt nicht ewig. Doch persönlich werde ich sicherlich die Zeit vermissen, in der Schöpfer und Produzenten noch auf getrennten Feldern agierten.“¹⁹⁶

Veiko Jürisson stellt fest, dass in den meisten theoretischen Analysen zur Kreativwirtschaft auf die im allgemeinen Bewusstsein befestigte Dichotomie zwischen Kreativität und Wirtschaft hingewiesen würde, wobei dieser Gegensatz in der Praxis längst fast überwunden sei. Der auf eine Selbstverteidigung abzielende Ton in der aktuellen Diskussion sei schwer zu verstehen und zu begründen, man müsse sich aus den ausländischen Quellen über die Inhalte und Grundlagen der Kreativwirtschaft besser informieren.¹⁹⁷

Viele der ablehnenden wie befürwortenden Argumente in der estnischen Debatte zur Kreativ- und Kulturwirtschaft dürften kaum Alleinstellungsmerkmale vorweisen. Das Ausmaß der transnationalen Hintergründe der diskursiven Aneignung bei dieser Debatte könnte Thema einer eigenständigen Untersuchung sein. Die zitierten Stimmen zeigen jedoch einen Teil des atmosphärischen Umfeldes, in dem die politischen Fördermaßnahmen umgesetzt worden sind. Ein ausdrücklich formuliertes Ziel dieser Handlungen war eine umfassende Kommunikation für die Bewusstseinsbildung bei unterschiedlichen Adressaten. Das scheinbar immanente Reizpotential des Themas dürfte dadurch weiter erhöht worden sein, dass im Verhältnis zu anderen kulturpolitischen Aufgabenbereichen dieses neue Förderfeld durch Sondermittel für Informationskampagnen unverhältnismäßig viel Raum in der öffentlichen Wahrnehmung eingenommen hat. Der bereits thematisierte nebulöse Charakter der Bezeichnungen, die Definiti-

¹⁹⁴ Liis Kaljula 2015: Eesti kunst ulmelisel 2020. aastal. In: Sirp, 05.06.2015.

¹⁹⁵ Arujärv 2006, Kartau 2015: Nelja milli eest meetmeid...

¹⁹⁶ Marek Tamm 2012: Loojad ja tootjad. In: Postimees, 08.09.2012.

¹⁹⁷ Veiko Jürisson 2007: Loomemajanduse läbimurdeline aasta? In: Sirp, 26.01.2007. Jürisson weist darauf hin, dass noch nicht ausreichend estnischsprachige Quellen zur Verfügung stünden und dass die (bis dahin) einzige vom Kulturministerium in Auftrag gestellte Erfassung und Analyse einen instrumentellen Charakter hätte und die Hintergründe nicht dezidiert erläutere.

onsversuche, sowie die als permanent empfundene Dynamik der Inhalte, Ziele und Strategien hat eine Vermittlung nicht einfacher gemacht.

Da die Zielgruppe unterschiedliche Lebensbereiche und Politikebenen umfasst, wird häufig über die Notwendigkeit gesprochen, die Inhalte zwischen den Terrains zu übersetzen, die Auffassungen und das Knowhow gegenseitig zu vermitteln. So postuliert Berk Vaher, es gebe keine Schöpfer und Unternehmer, sondern alle seien Gestalter der Gesellschaft. Er betont die Notwendigkeit einer sachlicheren und wissensbasierteren Debatte, eines gegenseitigen Lernens und eines Verständnisses für Grundbegriffe und Bedürfnisse des Gegenübers.¹⁹⁸ Während die Akteure des kulturellen Feldes sich laut Untersuchungen mit der Wirtschaftswelt bereits gut vertraut gemacht hätten¹⁹⁹, würden Vertreter einiger Unternehmen immer noch geradezu damit prahlen, sich keine als überflüssig empfundene Ausgaben für Produktdesign zu leisten.²⁰⁰ Im Kulturbereich gäbe es bei solchen Branchen weniger Probleme mit der Aneignung der Begrifflichkeiten und der Gewinnorientierung, die durch eine größere Kommerzialisierung gekennzeichnet seien, wie etwa die Werbebranche.²⁰¹

Eines der Ziele der Bewusstseinsförderung war es, den Kulturakteuren Möglichkeiten aufzuzeigen, ihre unternehmerischen Ideen so konkurrenzfähig zu entwickeln, um Wirtschaftsfördergelder beantragen zu können. Bislang seien diese Akteure nicht in der Lage gewesen, mit Wirtschaftsberatern dieselbe Sprache zu sprechen.²⁰² Dazu gehört auch die Umwandlung des sprachlichen Ausdrucks (auch innerhalb des politischen Apparats). Im Kontext der Bestrebungen der Internationalisierung der estnischen Kultur (als eines der neu aufgekommenen kulturpolitischen Ziele) sei es daher gegenüber dem Finanzministerium und den Förderanstalten wie Enterprise Estonia zielführender, nicht über Anbahnung von Kontakten und Kulturaustausch, sondern über Kulturexporte zu sprechen.²⁰³ Es sei aber auch zu Enttäuschungen gekommen, wenn nach ausführlichen Seminaren mit der Suche nach Berührungspunkten etwa Vertreter der Branche der klassischen Musik erkennen mussten, dass deren konkrete Bedürfnisse des Schaffens oder der Vermittlung sich nicht ohne Weiteres passend für Wirtschaftsförderung formulieren ließen. Die Schlussfolgerung der Beteiligten sei in diesem Kontext der

¹⁹⁸ Vaher 2008: Ei ole loojaid ja ettevõtjaid...

¹⁹⁹ Marje Josing in der Radiosendung „Majandusruum“ im Kuku Raadio, 28.09.2013.

²⁰⁰ Eesti Tuleviku-uuringute Instituut 2009: Eesti loomemajanduse potentsiaal ja arenguks vajalikud riiklikud toetusmeetmed. Tallinn. S. 69, 83, 85, 103, 104, 127.

²⁰¹ Marje Josing in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013. In einigen Bereichen könne es sogar vorkommen, dass wirtschaftlich erfolgreichen Kollegen die Eignung zum Fachexperten aberkannt werden könne.

²⁰² Ragnar Siil in der Radiosendung „Reporteritund“ im Vikerraadio, 17.11.2006.

²⁰³ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

Vorwurf gewesen, der Staat würde deren Tätigkeiten kulturpolitisch nicht würdigen.²⁰⁴ Dies lässt erkennen, dass der Ursprung der Förderprogramme der Kreativwirtschaft aus den Mitteln der europäischen Strukturfonds als zusätzliche Finanzierung einigen (potentiellen) Nutznießern nicht bewusst war.²⁰⁵ Obwohl es sich um Wirtschaftsfördermittel handelte, die nur sekundär einen kulturpolitischen Hintergrund haben, gab es seitens kulturellen Mittlerorganisationen anfangs (teils auch erfolgreiche) Versuche, unterschiedliche kulturfördernde Projekte aus diesen Mitteln zu finanzieren.²⁰⁶ Die konkretisierten Förderprogramme der neuen Finanzierungsperiode sind in dieser Hinsicht präzisiert worden.²⁰⁷ Außerdem sei es notwendig, bestimmte gängige Praktiken der administrativen Vorgänge der öffentlichen Hand zu überdenken. Nach wie vor bestünde beispielsweise hinsichtlich der großen Auftragsausschreibungen die Notwendigkeit, sich auf das finanziell scheinbar günstigste Angebot zu orientieren, was jedoch die Bestrebungen der Kreativwirtschaftsförderung mit dem Ziel eines größeren und nachhaltigeren gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Nutzens untergraben würde.²⁰⁸

Bezüglich der politischen Zuständigkeit und Fördermöglichkeiten seien Unternehmen und Initiativen der Kreativwirtschaft immer wieder auf Ablehnung vom Wirtschafts- und Kommunikationsministerium einerseits und Kulturministerium andererseits gestoßen.²⁰⁹ Mit der Etablierung der konkreten Fördermaßnahmen ist die Wahrnehmung für die Besonderheiten dieses sektorenübergreifenden Tätigkeitsbereichs gewachsen. Die politische Verantwortung lag in der ersten Förderperiode beim Wirtschaftsministerium und wurde mit dem Anlauf der neuen Förderperiode (von 2014 bis 2020) auf das Kulturministerium übertragen. Um den „horizontalen politischen Charakter“ dieses Sektors mit Berührungspunkten in vielen Gesellschaftsbereichen deutlicher zum Ausdruck zu bringen und zu besseren Ergebnissen zu kommen, sei eine weitere Rotation der Zuständigkeit laut Einschätzung von Anu-Maaja Pallok

²⁰⁴ Ragnar Siil, ebenda.

²⁰⁵ Aus der Sicht von Anu-Maaja Pallok sei es nachvollziehbar, dass Partner Verunsicherung und Enttäuschung äußern, wenn sie die Erfahrung machen, dass gewisse weit beworbene Förderprogramme in der Zuständigkeit des Kulturministeriums deren Bedürfnissen nicht gerecht werden und dass sie nicht gefördert werden können. Man müsse sich als Verantwortliche daher immer dessen bewusst sein, mit welchen Publikumsgruppen wie kommuniziert werden sollte. Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

²⁰⁶ So berichtet Ott Karulin im Interview mit der Autorin über einen erfinderischen Umgang der Estnischen Theateragentur mit der Tarnung der Teile von regulärem Förderbedarf als kreativwirtschaftliches Bestreben. Der Kulturminister Indrek Saar betont auch die Notwendigkeit, nochmal konkret zu klären, was unter der Kreativwirtschaft zu verstehen sei und welche Erwartungen wir daran haben. Bislang sei manchmal der Eindruck entstanden, hier handle es sich um Extrageld für unterschiedliche kulturelle Vorhaben: Ott Karulin 2015: Püsivad ajutised lahendused (Interview mit Indrek Saar). In: Sirp, 16.10.2015.

²⁰⁷ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015. S. auch das Interview von Ott Karulin mit dem Kulturminister Indrek Saar: Ott Karulin 2015, Interview mit Indrek Saar. Ebenso ein weiterer Interview mit Indrek Saar unmittelbar nach seinem Amtsantritt: Heili Sibrits 2015: Saar jäab lubadustes tagasihoidlikuks (Interview mit Indrek Saar). In: Postimees, 25.04.2015.

²⁰⁸ Marje Josing in der Radiosendung „Majandusruum“ im Kuku Raadio, 28.09.2013.

²⁰⁹ Ragnar Siil bei seinen Auftritten als Experte in Minsk 2014 und Prag 2012.

begrüßenswert.²¹⁰ Es ist davon auszugehen, dass diese Erkenntnis in den künftigen Beratungsrunden der EU seitens der estnischen Vertreter als Vorbild gelten wird.²¹¹

2.2.1.3 Entwicklungsdynamiken: Statistik, Infrastruktur, Korrektur

Einer der ersten Schritte, um eine Grundlage für die politische Gestaltung des Themas Kreativ- und Kulturwirtschaft zu schaffen, war der Auftrag des Kulturministeriums und des Wirtschafts- und Kommunikationsministeriums zu einer statistischen Erfassung der Wirtschaftsdaten dieses Sektors, sowie die Untersuchung des staatlichen Förderpotentials in der Zukunft. Mit der statistischen Erfassung wurde das Estnische Konjunkturinstitut (Eesti Konjunkturiinstituut/ EKI) beauftragt²¹², die Entwicklungsvorschläge konnte das Institut der Zukunftsforschung (Eesti Tuleviku-uuringute Instituut) der Universität Tallinn beisteuern.²¹³

Die Praxis der statistischen Erfassung der Kreativwirtschaft wird in den Kontext der Erfahrungen der „anderen Länder“ gesetzt, die sich davon eine Grundlagenhilfe für die Gestaltung der staatlichen Wirtschafts- und Kulturpolitik erhofften.²¹⁴ Bei der Definition und Methodik diente erklärtermaßen Großbritannien als Ausgangsbasis.²¹⁵ Eine große Bedeutung wurde der internationalen Vergleichbarkeit beigemessen, sowie der Möglichkeit der kontinuierlichen und nachhaltigen innerstaatlichen Erfassung. So folgten weitere Untersuchungen in den Jahren 2009 und 2013, die entsprechend auf die Wirtschaftsdaten aus den Jahren 2007 und 2011 gründeten. Ende des Jahres 2016 sollte eine vierte Untersuchung in Auftrag gegeben werden. Im internationalen Vergleich sieht man sich damit hinsichtlich der Kontinuität und der Häufigkeit der Erfassungen in einer Vorreiterrolle.²¹⁶

Für die erste Erfassung hat man sich auf zehn Bereiche geeinigt, die in Estland zum Kreativwirtschaftssektor gezählt werden und die dadurch auch einen Definitionsrahmen für diesen wirtschaftlich-kulturellen Bereich lieferten. In den beiden folgenden Untersuchungen wurden

²¹⁰ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015. Die nächste Station könnte nach ihren Überlegungen das Bildungsministerium sein, da dort ein breiteres Bewusstsein für viele Ansätze für weitere Problemlösungen geschaffen werden könnte.

²¹¹ S. mehr unter Kapitel II. 2.2.2.

²¹² Eesti Konjunkturiinstituut 2005: Eesti loomemajanduse kaardistamine ja analüüs, Tallinn.

²¹³ Eesti Tuleviku-uuringute Instituut 2005: Loomemajanduse arendamine Eestis – ettepanekud tulevikuks. Tallinn (neben dem Kulturministerium war hier auch das Finanzministerium Auftraggeber).

²¹⁴ Eesti Konjunkturiinstituut 2005, 3f. Es wird auch darauf hingewiesen, dass etwa zur gleichen Zeit Lettland und Litauen Untersuchungen durchgeführt haben, jedoch entweder nur zu einem Bereich, wie Film im Falle von Lettland, oder aus einem anderen Blickwinkel, wie regionales Entwicklungspotential im Falle von Litauen, s. S. 19.

²¹⁵ Eesti Konjunkturiinstituut 2005, 3.

²¹⁶ S. Raun 2014, sowie Marje Josing und Jorma Sarv in der Radiosendung „Majandusruum“ im Kuku Raadio, 28.09.2013. Auch Ragnar Siil bei seinen Auftritten in Prag 2012, Vilnius 2013, etc.

die Verhältnisse der Zuordnungen und Unterkategorien weiter präzisiert, so dass in der bisher letzten Erfassung dreizehn Hauptbereiche unterschieden werden. Aktuell zählen in Estland zu dem Kreativwirtschaftssektor folgende Bereiche: Architektur (mit der Unterteilung Architektur, Innenarchitektur, Landschaftsarchitektur und die bauliche ingenieurs-technische Projektierung als angebundener Tätigkeitsbereich), Film und Video, Rundfunk, Design (Industrie- und Unikatdesign, graphisches Design), darstellende Künste (Theater, Tanz, Festivals), Verlagswesen (Verlegen, Druckwesen als angebundener Tätigkeitsbereich), Handwerk, Museen, Bibliotheken, Kunst (bildende Kunst, angewandte Kunst, Kunstzubehör und Restaurierung (als angebundene Tätigkeitsbereiche), Unterhaltungssoftware (Handy-, Online-, Computer- und Konsolenspiele, Unterhaltungsanwendungen), Musik (Autoren und Interpreten, Produktion, Agenturen und Konzertorganisator, Festivals, sowie folgende angebundene Bereiche: Privatschulen, Bau und Verkauf von Musikinstrumenten, Vervielfältigung und Verkauf von Tonaufnahmen, Konzertveranstaltungsdienstleistungen), Werbung (Werbegewerbe, Medienvermittlung).²¹⁷

Die Autoren der Erfassung der Wirtschaftsdaten des Kreativwirtschaftssektors setzen das eigene Herangehen ins Verhältnis zu den qualitativ und quantitativ international unterschiedlichen Standards der Erfassungsmethodik. In Estland habe man für die Definition der Bereiche zwar das britische Vorbild gewählt, andere Möglichkeiten seien jedoch ebenfalls beachtenswert, vor allem hinsichtlich einer breiteren Auffassung der Ausmaße dieses Sektors. So würde Dänemark Unterhaltungsattraktionen, Veranstaltungen und Konferenzen, Tourismus, Nachtleben, Gastronomie, Sport und Freizeitgestaltung einrechnen, Lettland kulturelle Bildung, Freizeit und Unterhaltung und Litauen ebenso Bildungsangebote, botanische und zoologische Gärten und Tourismusvermittlung erfassen.²¹⁸ Marje Josing, die Hauptverantwortliche für die estnischen Statistikanalysen, weist in einem Radiointerview auf das aus Großbritannien bekannte Bestreben hin, die Bedeutung des Sektors mit einem möglichst großen Umfang zu belegen. Während der Kulturbereich für das Finanzministerium traditionell als ein Ausgabebereich gelte, würden die Untersuchungsberichte des Sektors nun im Gegensatz von einem Einnahmebereich berichten, auch wenn viele angenommene sekundäre Einflüsse über den

²¹⁷ Eesti Konjunkturiinstituut 2013: Eesti loomemajanduse uuring ja kaardistus, Tallinn. Zugänglich unter: [https://www.ki.ee/publikatsioonid/valmis/1_Eesti_loomemajanduse_olukorra_\(2011\)_uuring_ja_kaardistus.pdf](https://www.ki.ee/publikatsioonid/valmis/1_Eesti_loomemajanduse_olukorra_(2011)_uuring_ja_kaardistus.pdf), [Zugriff am 10.02.2017] S. 15. S. vergleichend auch die entsprechenden Angaben in Eesti Konjunkturiinstituut 2005, S. 5 und Eesti Konjunkturiinstituut 2009: Eesti loomemajanduse uuring ja kaardistus, Tallinn. Zugänglich unter: <http://www.eas.ee/images/doc/sihtasutusest/uuringud/ettevotlus/loomemajanduse-uuring-2009.pdf> [Zugriff am 10.02.2017], S. 8.

²¹⁸ Eesti Konjunkturiinstituut 2013, 9, 13f.

Sektor hinaus schwer konkret messbar seien.²¹⁹ Anhand des ausgerechneten Anteils des Kreativwirtschaftssektors aus dem BSP von recht stabilen knappen 3%²²⁰, sowie der wachsenden Anzahl der Beschäftigten im Zeitraum vom 2003 bis 2011²²¹ entsteht die Vergleichbarkeit mit anerkannten Sektoren wie etwa Forstwirtschaft.²²² Diese Zahlen würden laut Ragnar Siil auch den Kreativen ein wichtiges Argument gegenüber den Politikern liefern, denn hier sind konkrete Belege für existierende Arbeitsplätze und Einnahmen, die zugleich eine Grundlage für eine gemeinsame Sprache lieferten.²²³

Jenseits des wieder auftretenden Musters der Suggestion eines Bedarfs der Existenzbegründung der Kulturschaffenden und entsprechenden Abwehrreaktionen²²⁴ bringen die estnischen Zahlen das Problem der internationalen Vergleichbarkeit hervor. Da in unterschiedlichen Ländern, darunter auch in den Mitgliedstaaten der EU, der Kreativwirtschaftssektor so unterschiedlich aufgefasst wird, sehen sich die estnischen Experten ständig veranlasst, in Bezug auf den heimischen BSP-Anteil von 3% auf die Unterschiede in der estnischen Erfassung zu verweisen. Während etwa in Großbritannien der ganze Softwarebereich erfasst würde, sei es im estnischen Fall nur der Bereich der Unterhaltungssoftware, womit wichtige Volumina, beispielsweise der Firma Skype, nicht widerspiegelt seien. Ähnlich betroffen sind Tourismus oder die Lifestyle-Industrie.²²⁵ Einige Experten benutzen die unterschiedlichen Zahlen jedoch

²¹⁹ Marje Josing in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013.

²²⁰ Die entsprechenden Daten für den Anteil des Kreativwirtschaftssektors aus dem BSP: 2,8% (2003), 2,9% (2007), 2,7% (2011). S. Raun 2014.

²²¹ Die Zahl der Beschäftigten im Kreativwirtschaftssektor hat sich wie folgt entwickelt: 19.891 (2003), 27.951 (2007), 29.200 (2011). Eesti Konjunkturiinstituut 2013, 35.

²²² Dieser Vergleich wird z. B. gezogen in Raun 2014, ebenso von Marje Josing und Jorma Sarv in der Radiosendung „Majandusruum“ im Kuku Raadio, 28.09.2013.

²²³ Ragnar Siil bei seinem Expertenauftritt in Kiew 2015.

²²⁴ Im Frühjahr 2011 hat eine Gruppe von Kulturschaffenden Initiative ergriffen und die Kammer der Estnischen Kultur gegründet. Analog zu einer Industrie- und Handelskammer wollte man sich als Interessensvertretung der Kulturakteure für eine bessere Position der kulturellen Werte in der Gesellschaft engagieren. Einer der Initiatoren war der Theaterintendant Peeter Jalakas, nach dessen Beobachtung alle gesellschaftlichen Bezüge immer massiver nach wirtschaftlichen Werten und Maßstäben eingeordnet würden, wogegen die neue zivilgesellschaftliche Institution mit dem Selbstverständnis an den Start gehen müsse, dass Kultur die Grundlage für alles bilde und daher auch die Sprache der Kultur Oberhand gewinnen soll. S. Margus Mikomägi 2011: Kultuur januneb elujõu järel (Interview mit Peeter Jalakas). In: Maaleht, 30.01.2011. S. auch die Gesprächsrunde in der Radiosendung „Reporteritund“ im Vikerraadio, 26.01.2011 (mit der Beteiligung von Peeter Jalakas, Ilmar Raag, Jaan Elken, Ülar Mark, Jan Kaus). S. auch Berk Vaher 2006: Kultuuri juhtimine? In: Sirp, 17.11.2006. Hier weist Vaher darauf hin, dass Ragnar Siil in seiner frisch erhaltenen Funktion als Verantwortlicher für die Förderung der Kreativwirtschaft in einem Interview (Ave Randviirs Interview mit Ragnar Siil 2006) mit einem beachtlichen Seltenheitswert zwischen zwei Wertesystemen und Sprachwelten hin und her manövriere.

²²⁵ Ragnar Siil bei seinen Auftritten in Prag 2012, Vilnius 2013, Minsk 2014, Nantes 2014, Kiew 2015. Marje Josing in den Radiosendungen „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013 und „Majandusruum“ im Kuku Raadio, 28.09.2013.

ohne Hinweise auf Datenerhebungshintergründe auch als Ansporn für Verbesserungen.²²⁶

Die Durchführung der statistischen Erhebungen hat sowohl die beteiligten Experten, als auch die Vertreter der Branche vor einigen Schwierigkeiten gestellt. Eine davon betrifft die Herausforderung der gegenseitigen Verständigung. Marje Josing hat vermittelt, dass bei der ersten Untersuchung im Jahr 2005 einige Partner aus dem Kulturbereich skeptisch eingestellt waren, inwiefern ihre Tätigkeiten im statistischen Sinne und mit anderen Wirtschaftsbereichen vergleichbar sind und wie sinnvoll und aussagekräftig die ganze Statistikinitiative sein könnte. Bei der dritten Untersuchung im Jahr 2013 sei die Stimmungslage hinsichtlich dieser Fragestellung bereits eindeutig empfänglicher, das Interesse an die Entwicklungen innerhalb des eigenen Bereiches und im Rahmen des Kreativwirtschaftssektors im Allgemeinen sei erkennbar gestiegen.²²⁷ Die Akteure des kulturellen Feldes hätten erkannt, dass sie ihre Aktivitäten vor dem Hintergrund der staatlichen Wirtschaftsstatistik in einer aussagekräftigen Form beschreiben lernen müssen, etwa bezüglich der Tätigkeitsberichte eines Wirtschaftsjahres.²²⁸

Die Durchführung der drei Erfassungen hat den Verantwortlichen gezeigt, dass man mit dieser Aufgabe ungewohntes Terrain betrifft, zumal Unzulänglichkeiten im System der staatlichen Statistik hinzukommen. Die vielfältigen Auswirkungen und Interdependenzen lassen sich letztlich auf einer herkömmlichen Skala oder in traditionellen Zahlenverhältnissen nicht immer schlüssig darstellen. Art und Umfang der bereits angewandten Methodik definieren jedoch den Kreativwirtschaftssektor nachhaltig.²²⁹ Der Kunstexport ließe sich nicht in Tonnen ausdrücken, ebenso fehle eine sinnvolle Maßeinheit für die Erfassung der Produktivität etwa eines Computerspielentwicklers,²³⁰ oder die Möglichkeit, Talent als Ressource zu bilanzieren.²³¹ Weitere Probleme bei der Darstellung der wirtschaftlichen Zusammenhänge im Kreativwirtschaftssektor leiten sich aus den technischen Fragen des Systems der staatlichen Statis-

²²⁶ S. z. B. Anu Lõhmus 2009: Loomemajandus – Soome Nokia? In: Eesti Päevaleht, 13.08.2009, sowie Mari Kodres 2009. Wenn internationale Vergleichszahlen unkommentiert in einem Artikel einer ausländischen Expertin auftreten, deutet die Diskrepanz zwischen estnischen Werten von 3% und anonymen Vergleichswerten von 6-8% auf einen klaren Verbesserungsbedarf hin. So etwa bei Kate Oakley 2009: Loomemajanduse müüdid ja tegelikkus. In: Eesti Päevaleht, 23.07.2009.

²²⁷ Eesti Konjunkturiinstituut 2009, 36f., Eesti Konjunkturiinstituut 2013, Marje Josing in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013. Marje Josing in der Radiosendung „Majandusruum“ im Kuku Raadio am 28.09.2013.

²²⁸ Marje Josing in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013, Marje Josing in der Radiosendung „Majandusruum“ im Kuku Raadio am 28.09.2013.

²²⁹ S. Külliki Tafel-Viia, Andres Viia, Erik Terk, Silja Lassur 2014: Loomemajandus maailmas ja Eestis:..., 13. Hier wird festgestellt, dass der Einsatz von Indikatoren, die primär das wirtschaftliche Potential als Erfolgsfaktor eines Kreativwirtschaftsunternehmens einerseits nachvollziehbar erscheint, andererseits jedoch andere Faktoren außen vor lässt, die für die Darstellung der charakteristischen Entwicklungseffekte solcher Unternehmen interessant wären. Gemeint sind etwa Netzwerkbildung und Zugkraft zur Innovation.

²³⁰ Marje Josing in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013.

²³¹ Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Prag in 2012.

tikerfassung ab. Bereiche wie Kunst, Musik, Handwerk, Design, Unterhaltungssoftware seien statistisch nur schwach erfasst, so dass von diesen Feldern grundlegende Angaben für eine Bearbeitung nicht zugänglich sind. Die staatlichen Zuordnungscodes und Klassifizierungen seien nicht eindeutig, teilweise gegensätzlich oder irreführend, so dass ein Teil des Sektors statistisch nicht ausgeleuchtet wird. Für einige Berufe oder Unternehmenstypen fehlen in den Registern Entsprechungen, Angaben der Organisationsformen wie gemeinnützige Vereine, oder Selbstständige werden nur bruchstückhaft erfasst, Personen mit befristeten Verträgen werden statistisch nicht wiedergegeben, ebenso wird bei Stellenangaben nicht ausreichend berücksichtigt, wie viele davon in den Unternehmen vollzeit-, oder teilzeitbeschäftigt geführt werden.²³² Bei den Industrieunternehmen bleiben die in kreativen Berufen Tätige wie beispielsweise Designer häufig unerfasst, weil dazu keine statistischen Angaben gemacht werden.²³³ Die Verzerrung der Darstellung in diesem Sektor entsteht aber auch dadurch, dass Bereiche erfasst werden, deren Berührungspunkte mit der kreativwirtschaftlichen Praxis geringfügig sind.²³⁴ Wie Jorma Sarv äußert, würden in der estnischen statistischen Erfassung „Lokomotive und Geigen“ zusammengeführt.²³⁵

Als in den Jahren 2008 und 2009 die ersten staatlichen Fördermaßnahmen für die Kreativwirtschaft geplant und eingeführt wurden, gab es zwei größere Ansatzpunkte. Das erste Ziel war die Kommunikation für die Erhöhung des Bewusstseins unterschiedlicher Akteure für die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Möglichkeiten durch kreativwirtschaftliches Engagement und entsprechende Kooperationen. Ein weiteres Ziel war der Aufbau von unterstützenden Strukturen, die für eine bessere und gezielte Kommunikation sorgen, und als Partner für Enterprise Estonia für die gezielte Verteilung der europäischen Strukturfondsmittel zuständig sein sollten.²³⁶ Auf diese Weise wollte man die Voraussetzungen für die nächsten Maßnahmen

²³² Eesti Konjunkturiinstituut 2005, 2009, 2013.

²³³ Marje Josing in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio, 11.11.2013.

²³⁴ So deuten Experten in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ im Klassikaraadio am 11.11.2013 darauf hin, dass die Berücksichtigung der wirtschaftlichen Tätigkeit vom Einzelhandel im Bereich des Künstler-, oder Fotobedarfs nicht die eigentlichen Bezugsquellen der professionellen Künstler betrifft (nichtprofessioneller Bereich soll nach dem estnischen Kreativwirtschafts-Modell nicht erfasst werden).

²³⁵ Jorma Sarv in der Radiosendung „Majandusruum“ im Kuku Raadio, 28.09.2013. Er versucht hier zudem darzulegen, welche strukturell-wirtschaftliche Bedeutung eine Einrichtung wie das neue Gebäude des staatlichen Meeresmuseums (Lennusadam) über die Kultur- und Bildungsaufgaben hinaus tragen kann. Ähnliche Funktion hätten öffentliche Bibliotheken, die ebenso in der Statistik der Kreativwirtschaft aufgeführt werden.

²³⁶ EAS 2009: Tulekul loomemajanduse tugistruktuuride toetus. Zugänglich über den Internetauftritt der Organisation: http://arhiiv.eas.ee/?option=com_content&view=article&Itemid=738&id=1415:tulekul-loomemajanduse-tugistruktuuride-toetus- [Zugriff am 30.03.2016], Anu-Maaja Pallok in ihrem Vortrag bei der Informationsveranstaltung in Tallinn am 19.02.2015 zur Einführung der Fördermaßnahmen der neuen EU-Haushaltsperiode von 2014-2020. Der Auftritt ist abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=4KMCcEaS7E0&list=PLhN9_XR5FDHSJNn0Vrp-mmsJ8J5oPXRbX&index=8 [Zugriff am 30.03.2016]. EAS beruft sich in der Pressemitteilung auf die durchgeführten Untersuchungen (Eesti Konjunkturiinstituut 2005 und 2009, Tuleviku-uuringute

schaffen, die dann einzelne Unternehmen unmittelbar betreffen sollten.²³⁷ Auf der staatlichen Ebene hat man sich dafür entschieden, keine Schwerpunkte hinsichtlich der 13 Sektoren des kreativwirtschaftlichen Feldes zu setzen.

Um die Kräfte und Ressourcen am besten zu bündeln, hat man im Jahr 2009 ein verbindendes Markenzeichen „Loov Eesti“ (kreatives Estland) kreiert und die entsprechende webbasierte zentrale Informationsplattform www.looveesti.ee gegründet. Das Team von Loov Eesti vermittelt vielfältige Informationen von der lokalen bis zur regionalen und über die europäische Ebene.²³⁸ Neben Netzwerk- und Fortbildungsinitiativen werden Broschüren mit estnischen Erfolgsgeschichten veröffentlicht. Zusätzlich zur Wissensvermittlung und Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit der Partner aus dem öffentlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Sektor geht es als deutlich formuliertes Ziel auch um die nationale Imagebildung. Dazu dient die Hervorhebung der eigenen Vorbildrolle als europäisches Erfolgsmodell²³⁹ und als Kompetenzzentrum für die Verwaltung und Vermittlung der Kommunikation des nordischen Programms für die Kulturpartnerschaft „Northern Dimension Partnership on Culture“.²⁴⁰

Die Fördergelder der europäischen Strukturfonds sollten im wirtschaftlichen Kontext mit dem Ziel der Wachstums- und Umfeld-Förderung eingesetzt werden. Die geschichtsträchtigen Vertreterorganisationen in unterschiedlichen kulturellen Bereichen hatten bislang vorwiegend in einer ähnlichen Funktion zu Gewerkschaften agiert und sich vornehmlich nicht mit unternehmerischen Unterstützungsmaßnahmen oder Exportpotential beschäftigt. Im Theater- oder Filmbereich haben die Estnische Theateragentur und das Estnische Filminstitut als starke, strategisch agierende Fachorganisationen nun auch diese Funktionen übernommen. Im Musikbereich mussten bestehende Gräben zwischen den Institutionen der klassischen und Popmusik überwunden werden. So konnte im Jahr 2009 eine neue Dachorganisation unter dem Namen Eesti Muusika Arenduskeskus/ Estonian Music gegründet werden. Die Initiative ging ursprünglich seitens der Popmusik bzw. kommerziellen Musikindustrie aus, auf Einwirken des Kulturministeriums wurden zur Vermeidung von internen Reibungen und zur Gewährleis-

Instituut 2009), die als Schwachpunkte bei der Entwicklung der Kreativwirtschaft eben eine schwache unterstützende Infrastruktur, ein mangelndes Bewusstsein für das Thema und eine dürftige Zusammenarbeit zwischen allen Beteiligten und zwar den Kulturschaffenden, dem öffentlichen Sektor und den Dienstleistungs- und Industrieunternehmen hervorgehoben haben.

²³⁷ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

²³⁸ Das Team von Loov Eesti verwaltet auch die Informationen über das EU Förderprogramm Kreatives Europa (die entsprechende estnische Informationsplattform befindet sich unter: www.looveeuroopa.ee).

²³⁹ Loov Eesti 2011: Kasvasime rahvusvaheliseks edulooks. Zugänglich unter: <http://www.looveesti.ee/loov-eesti/loov-eestist/loov-eesti-2011-kasvasime-rahvusvaheliseks-edulooks/> [Zugriff am 30.03.2016].

²⁴⁰ S. unter <http://www.ndpculture.org/home>.

tung einer breiteren Entwicklung alle Vertreter der Branche zur Beteiligung eingeladen.²⁴¹ In der Organisation sind damit Vertreter von Pop, Rock, Jazz, Komponisten, Autoren, Interpreten, Produzenten, Festivals und Musikhochschulen mit dem Ziel vereint, Gemeinsamkeiten auf dem binnen- und internationalen Markt auszuloten, gleiche Interessen zu vertreten, Kompetenzen zu bündeln, sowie systematisch das Musikgewerbe insgesamt zu fördern und Rahmenbedingungen zu verbessern durch Maßnahmen wie Entwicklung innovativer Vertriebswege, Verstärkung des Musikexports, Verbesserung der gegenseitigen Kooperationen, der Bildungsmechanismen, der internen und externen Kommunikation und Einführung einer besseren statistischen Erfassung der Entwicklungen im Musikbereich.²⁴²

Im Jahr 2014 wurde eine weitere Vereinigung unter dem Namen „Music Estonia“ gegründet, deren ausdrückliche Zielsetzung die Entwicklung und Internationalisierung der estnischen Musikindustrie ist. Die Missionserklärung der Organisation lautet wie folgt:

„Music Estonia’s mission is to facilitate the development of Estonian music industry into a professional, profitable, innovative and international sector that successfully creates and exports globally competitive services, products and trademarks and in the process creates new jobs.“²⁴³

Die Liste der Mitglieder zeugt davon, dass dabei mit Klassik, Pop und Jazz unterschiedliche Genres vertreten sind. Das Vorstandsmitglied Helen Sildna initiierte im Jahr 2009 das Showcase-Festival Tallinn Music Week, das sich mittlerweile zur „wichtigsten Musikindustrieveranstaltung in der Nordisch-Baltischen Region“²⁴⁴ und zu einem der „führenden Städtefestivals in Europa“²⁴⁵ entwickelt habe. Tallinn Music Week bemüht sich um Querverbindungen zu anderen Kulturbereichen wie bildende Kunst und Design, Film, Gastronomie und Stadtkultur. Der Anspruch der Zukunftsgestaltung beschränkt sich nicht mehr nur auf Musik- oder Kulturindustrie, sondern bekommt im Rahmen von Gesprächsforen unter Beteiligung von internationalen prominenten Gästen einen globalen Anspruch. So etwa in Form des „Creativity for Change Forums 2016“, dessen Verantwortliche sich wenig bescheiden folgende Ziele mit entsprechenden Hintergrundbezügen setzen:

²⁴¹ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

²⁴² S. Internetauftritt von Eesti Muusika Arenduskeskus: <http://www.estonianmusic.ee/organisatsioon/missioon> [Zugriff am 30.03.2016].

²⁴³ Internetauftritt von Music Estonia: <http://musicestonia.eu/en/about/> [Zugriff am 30.03.2016].

²⁴⁴ S. Mitgliederangaben auf dem Internetauftritt von Music Estonia: <http://musicestonia.eu/en/about/#people> [Zugriff am 30.03.2016].

²⁴⁵ S. Internetauftritt des Festivals Tallinn Music Week: <http://tmw.ee> [Zugriff am 30.03.2016].

„Creativity for Change Forum brings together game-changers from business, education, science, technology, arts, culture, civil society and policy-making from more than 30 countries. The goal is to seek out ways how creativity can assist in reshaping our society. As we are on the verge of the Fourth Industrial Revolution it is crucial to engineer greater democracy, transparency, tolerance, diversity, equality and sustainable prosperity.

/.../ The world is facing unprecedented challenges today from conflicts, poverty, mass migration and environmental crises to emergence of populist movements and xenophobia.

/.../The forum will encourage the civil society and private sector to invest and strive for values that will usher a positive transformation in our society. Artists are excellent spokespersons for these values; private companies and organizations are crucial stakeholders in the implementation. Stronger, wiser and more dynamic collaborations between civil society, private and public sectors are inevitable. Honest and respectful communication is a must.

/.../ Through rapid development of technology, we possess some of the best tools to find solutions to the challenges. If based on tolerance and equal opportunities, this will inevitably create positive change and sustainable prosperity. Our future success depends on our ability to embrace change and transformation. Our ability to adjust and to lead depends on creativity and openness – towards new ideas, cultures and concepts. Creativity, responsible entrepreneurship and individual initiatives can reshape our way of life towards greater democracy, transparency and sustainability in our governance, diversity, equality and true freedom of expression in our societies.“²⁴⁶

Bei der Ausgestaltung dieser Vision eines gesellschaftlichen Fortschritts und einer größeren Kohäsion durch technologische Innovation und Kreativität, traten auch der estnische Präsident Toomas Hendrik Ilves und die Außenministerin Marina Kaljurand auf. Als Leiterin von Tallinn Music Week hat Helen Sildna²⁴⁷ für ihr Engagement mehrere nationale Auszeichnungen bekommen. Das Kulturministerium ernannte sie zur Bürgerin des Jahres 2015, das Außenministerium verlieh ihr im selben Jahr einen Kulturpreis, der estnische Präsident zeichnete sie im Jahr 2016 mit dem Orden des weißen Sterns der IV. Kategorie aus. Im Jahr 2014 wurde sie für ihre unterstützende Tätigkeit für die Förderung der finnischen Musiker und finnischen Musikindustrie mit dem finnischen Musikindustriepreis Tampere Music Award honoriert, was einerseits von ihrem grenzüberschreitenden Engagement zeugt, andererseits auch die wachsende Augenhöhe der Zusammenarbeit mit den Experten und Kulturverantwortlichen in der nordischen Region. Ragnar Siil hebt zum Beispiel hervor, dass Helen Sildna Mentoren aus Island gehabt habe.²⁴⁸

²⁴⁶ Internetauftritt des Creativity for Change Forum 2016: <http://www.creativityforchangeforum.com/#about> [Zugriff am 30.03.2016].

²⁴⁷ Jahrgang 1978.

²⁴⁸ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

Im Gegensatz zu dem integrierenden Ansatz im Musikbereich haben die Experten des Enterprise Estonia den Initiatoren zur Gründung eines Kompetenzzentrums für die bildende Kunst zu einer Fokussierung geraten, da die Förderung konkrete Ergebnisse hervorbringen sollte.²⁴⁹ Der Schwerpunkt wurde auf die Förderung der zeitgenössischen Kunst gesetzt mit den zentralen Zielen, die estnische zeitgenössische Kunst international sichtbarer zu machen, den Galeriebetrieb zu professionalisieren und zu internationalisieren, damit mehr estnische Galerien Teil des „globalen Systems der Ausstellungen und Messen“ werden könnten.²⁵⁰ Die gegründete Institution trägt den Namen: „Estnisches Zentrum zur Entwicklung der zeitgenössischen Kunst“²⁵¹. Einer der Initiatoren zu dieser Mobilisierung war die Galerie Temnikova & Kasela, die sich aktiv an den Fördermaßnahmen beteiligt und durch ihre gezielt kommunizierten Erfolge auch die breitere Öffentlichkeit für ihre Bestrebungen sensibilisiert. Für die internationalen Erfolge wurde der Galeristin Olga Temnikova im Jahr 2016 von der größten Tageszeitung Postimees der Preis der „Kulturlokomotive“ verliehen, ebenso hat ihr der Präsident im selben Jahr den Orden des weißen Sterns der V. Kategorie verliehen. Maßgeblich verdiente die Galerie diese Aufmerksamkeit in den Augen der Öffentlichkeit durch die erfolgreiche Beteiligung im Frühjahr 2015 an der Frieze New York Kunstmesse mit dem Projekt „Whole Alone 2“ der Künstlerin Kris Lemsalu. Die Exposition wurde bei der Messe zu den fünf besten Beiträgen gewählt und in der Fachpresse sehr positiv besprochen. Die Galerie ist jedoch seit Jahren international aktiv und mit ihren Projekten so präsent, dass Fragen aufkommen, ob Temnikova & Kasela im Rahmen der Export- und Entwicklungstätigkeiten des EKKAKs eine Monopolstellung hat.²⁵²

Angesichts der nationalen kulturellen Imageprojekten war der Erfolg des EKKAKs und der estnischen Künstlerin Kris Lemsalu in New York Anlass zur Fragestellung des Chefredakteurs der estnischen Kulturwochenzeitung Sirp, warum Enterprise Estonia die Kompetenzzentren der unterschiedlichen Kulturbereiche für Export- und Internationalisierungsmaßnahmen finanziell ausrüstet, um dann durch eigene Initiativen, denselben Vertretungsinstitutionen anscheinend misstrauend, eine Konkurrenzsituation mit Großprojekten unter Beteiligung von internationalen Stars wie Robbie Williams und Robert Wilson herzustellen.²⁵³

²⁴⁹ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

²⁵⁰ EKKAK 2016: „Liina Siib intervjuerib Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskust“, Internetauftritt von EKKAK: <http://www.ecadc.ee/et/liina-siib-intervjuerib-eesti-kaasaegse-kunsti-arenduskeskust/> [Zugriff am 30.03.2016].

²⁵¹ Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskus (EKKAK)/ Estonian Contemporary Art Development Center.

²⁵² S. Harry Liivrand 2013: Eesti riigi kultuuripoliitika ja diplomaatia. In: Diplomaatia, Nr. 124, Dezember 2013, ebenso Reet Varblane 2015: Õigel ajal õiges kohas. In: Sirp, 31.05.2015.

²⁵³ Ott Karulin 2015: RW esitleb: „EASi passioon!“. In: Sirp, 22.05.2015.

Neben genannten Institutionen gibt es weitere Zentren für Architektur, Design und Literatur. Darüber hinaus arbeiten im Land verteilt regionale Entwicklungszentren, die bei Bedarf für branchenbezogene spezifische Fragen mit den fachlichen Kompetenzinstitutionen kooperieren können. Die regionalen Zentren sind hinsichtlich der institutionellen Zugehörigkeit und Zielsetzungen unterschiedlich konzipiert. Es gibt Lösungen, bei denen Kreativwirtschaftsfragen im Rahmen der allgemeinen Wirtschaftsentwicklungsförderung mitverwaltet werden,²⁵⁴ es gibt aber auch eigenständige Institutionen für Kreativwirtschaftsberatung. In manchen Fällen sind dort auch die konkreten Cluster oder Inkubationsangebote angesiedelt.²⁵⁵ Während auf der nationalen Ebene keine Schwerpunktsetzung hinsichtlich der kreativwirtschaftlichen Bereiche vorgenommen worden ist, findet in einigen Regionen und Städten je nach lokalen Bedürfnissen und Möglichkeiten eine Spezialisierung statt. So etwa wurde in Viljandi in enger Zusammenarbeit mit der dortigen Kulturhochschule und einem Metallindustrieunternehmen im Kreativinkubator der Fokus auf Metallbearbeitung und Textilentwicklung gesetzt. Anhand der weiteren fachlichen Ausrichtungen der Hochschule wird Potential noch bei den Themen technologische und visuelle Lösungen für darstellende Künste, Musik, Kulturvermittlung und kulturelle Bildung gesehen.²⁵⁶ Das Kreativwirtschaftszentrum von Tartu beherbergt Modedesign und Filmbereich als bevorzugte Bereiche.²⁵⁷ Die Inkubationsangebote unterscheiden sich beispielsweise in den beiden Städten dadurch, dass in Viljandi neben Wirtschafts-Knowhow Zugang zu Einrichtungen mit spezifischer technischer Ausstattung für Produktion, Produktentwicklung und Innovationsexperimente geschaffen wird, während in Tartu ein gemeinsamer öffentlicher Raum eingerichtet wurde, in dessen Rahmen jungen Unternehmen vergünstigte Mieten, gegenseitige Inspiration, konkrete Fortbildungsmaßnahmen und Beratung angeboten werden.

Die Möglichkeit der Finanzierung durch die europäischen Strukturfondsmittel weckt Begehrlichkeiten, neue parallele Institutionen aufzubauen. Laut Anu-Maaja Pallok ist die Gründung neuer Institutionen kein Ziel an sich und auch die vorhandenen Strukturen müssen sich innerhalb des entsprechenden Bereichs überzeugend aufstellen und präsentieren. Multidisziplinarität und kompetente Belegschaften seien von zentraler Wichtigkeit. Hoffnungsvoll könne man

²⁵⁴ Das ist der Fall in der Region von Pärnumaa.

²⁵⁵ Das ist der Fall bei der Stadt Tartu.

²⁵⁶ Kristi Kivestu 2014: Viljandi loomeinkubaator teeb käsitöolisest väikeettevõtja (interview mit Tarmo Õuema). In: Läänlane Online, 24.04.2014, <http://laanlane.ee/article/intervjuu-viljandi-loomeinkubaator-teeb-kasitoolisest-vaikeettevotja> [Zugriff am 31.03.2016]. S. auch den Nachrichtenbeitrag vom ERR 2009: Viljandisse rajatakse loomemajanduse inkubaator. Gesendet am 13.06.2009, zugänglich unter <http://uudised.err.ee/v/majandus/bf77e162-5fa4-4863-98e1-547f38f0d555> [Zugriff am 31.03.2016].

²⁵⁷ S. den Internetauftritt des Kreativwirtschaftszentrums von Tartu (Tartu Loomemajanduskeskus) <http://loovtartu.ee/lmk/ettevotjale>.

in diesen Fällen in die Zukunft blicken, bei denen sich Gewerbe, Kreativität und Technologie treffen würden. Auch ein kosteneffektives Agieren sei grundlegend, denn die Höhe der vorhandenen Mittel sei täuschend angesichts der ambitionierten Pläne. Die Zukunftsperspektive scheint über die jetzige Finanzierungsperiode hinaus nicht gesichert zu sein, da die vorhandenen Unterstützungsstrukturen aktuell und mittelfristig nicht ohne Subventionen funktionieren können. Einzelne Unternehmen würden laut Einschätzungen von Pallok nicht für die zentralen Dienstleistungen der Entwicklungszentren – Informations- und Wissensvermittlung, Kompetenzbündelung, strategische Entwicklung der Bereiche – zahlen können oder wollen. Auch sollten die Beteiligten vorausschauend denken, denn gesellschaftspolitische Verpflichtung der Unternehmer sei es, einen Beitrag für das gemeinschaftliche Wohl zu leisten. Dabei könne es aber sein, dass gewisse Entwicklungen wie Wirtschaft des Teilens, Verweigerung von Konsum, Sparsamkeit aus Nachhaltigkeitsgründen die Geschäftsgrundlage für einige aktuelle Modelle entziehen. Pallok sieht angesichts der in der EU existierenden stark divergierenden Grundsätze der Subventionierung als Einmischung in die Wirtschaft mit Spannung der Zwischenevaluation der Förderprogramme im Jahr 2018 entgegen, um einschätzen zu können, was sich am besten bewährt: die Nachfrage nach kreativwirtschaftlichen Dienstleistungen seitens anderer Sektoren zu erhöhen, das Angebot durch Exportfördermaßnahmen zu verbessern, oder direkte Auszahlungen an Unternehmen der Zielgruppe.²⁵⁸

Die Erfahrung mit den Förderprogrammen einerseits und die kontinuierliche Erfassung der Wirtschaftsdaten andererseits hat für die Verantwortlichen Ansatzstellen für Korrekturen der politischen Steuerung aufgedeckt. Auf einige davon wurde hier bereits hingewiesen. Zunächst zeugt die Erweiterung der kreativwirtschaftlichen Förderprogramme und die Zunahme der dafür erteilten Mittel von 6,26 auf 20 Millionen Euro²⁵⁹ in der neuen europäischen Haushaltsperiode von der Überzeugungskraft der ersten Schritte bzw. des ungenutzten Potentials auf diesem Feld. Für eine offene Interpretation der Statistiken liefern die drei Erfassungen des estnischen kreativwirtschaftlichen Feldes hervorragende Voraussetzungen. Einesteils werden die Zahlen so ausgelegt, dass der Sektor wächst und dass nach den Ergebnissen aus dem Jahr 2011 mehr als 11% der Unternehmen und etwa 5% Arbeitnehmer auf diesem Feld tätig sind. Im Zeitraum der Wirtschaftskrise ist die Zahl der Unternehmen hier sogar von 2007 bis

²⁵⁸ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

²⁵⁹ S. Kultuuriministeeriumi arengukava aastateks 2013-2016, 16, ebenso Internetauftritt des estnischen Kulturministeriums: Euroopa Liidu programmiperiood 2014-2020, <http://www.kul.ee/et/euroopa-liidu-programmiperiood-2014-2020> [Zugriff am 31.03.2016].

2011 um 44% gestiegen.²⁶⁰ Anu-Maaja Pallok mahnt jedoch an, auf diesen Anstieg etwas nüchterner zu blicken, da gerade in diesem Zeitraum in großen staatlich subventionierten Kulturinstitutionen viele Arbeitnehmer sich gezwungen sahen, ihre Arbeitsverträge aufzulösen und die Dienstleistungen selbstständig bzw. als Freiberufler anzubieten.²⁶¹ Die reine Erhöhung der Zahl kann oberflächlich den Befund belegen, die Bemühungen der Informationsarbeit und die Verbreitung des Knowhows habe im Land einen neuen Mut gestiftet, sich unternehmerisch zu entfalten.²⁶² Das erhöhte Bewusstsein für das Thema wird als ein bedeutender Fortschritt bewertet, da die Beteiligten für den weiteren Prozess vorbereitet worden seien.²⁶³

Ein zweiter Blick auf die Zahlen legt offen, dass die Unternehmen unterdurchschnittlich klein sind und deutlich weniger Gewinne erzielen, als Betriebe im sektorenübergreifenden gesamtwirtschaftlichen Vergleich.²⁶⁴ Während im ersten Förderzyklus die Kommunikation zur Verbesserung der Kenntnisse über Kreativwirtschaft und der Aufbau der Förderstrukturen erfolgreich im Fokus standen, sollte im weiteren Verlauf unter Beibehaltung von diesen Themen die Probleme der Fragmentierung des Sektors, der mangelhaften Kooperationen und der Schwäche der Unternehmen angegangen werden.²⁶⁵ „Das Problem ist fixiert, nun können wir weiter arbeiten,“ sagt Ragnar Siil. Bei den rasanten Prozessen sei die Steuerung etwas ungelenk gewesen, aber die Lektion sei unbezahlbar.²⁶⁶

Eero Raun von Enterprise Estonia hebt hervor, dass in der aktuellen Lage der internationale Erfolg ein ferneres Ziel sei, wofür die Unternehmen zuerst zu Hause gestärkt werden sollten. Die wachsende Zahl der Unternehmen sei daher bei anstehenden Maßnahmen von nun an zweitrangig gegenüber der Notwendigkeit der engeren Zusammenarbeit der Betriebe, die von einmaligen Kooperationen bis zu Fusionen reichen kann. Gemeinsames Agieren sei wichtig auf drei Ebenen: zum einen innerhalb der einzelnen kreativwirtschaftlichen Bereiche, zum zweiten zwischen den Bereichen und zum dritten zwischen den Wirtschaftssektoren (etwa Industrieunternehmen mit der Designbranche).²⁶⁷ Die Überwindung der Fragmentierung sei auch wichtig, um die Voraussetzungen herzustellen, konkurrenzfähig bei den Ausschreibun-

²⁶⁰ Eesti Konjunkturiinstituut 2013.

²⁶¹ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015. Auch Marje Josing hat in der Sendung „Maajandusruum“ von KUKU Raadio am 28.09.2013 auf diese Tendenzen hingewiesen.

²⁶² Ragnar Siil hat diese Zahlenentwicklung bei seinen Auftritten teilweise genau so ausgelegt, mitunter auch im Interview mit der Autorin im April 2014.

²⁶³ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014, Eesti Konjunkturiinstituut 2013.

²⁶⁴ Eesti Konjunkturiinstituut 2013.

²⁶⁵ S. bspw. Anu-Maaja Pallok in ihrem Vortrag bei der Informationsveranstaltung in Tallinn am 19.02.2015 zur Einführung der Fördermaßnahmen der neuen EU-Haushaltsperiode von 2014-2020.

²⁶⁶ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

²⁶⁷ Raun 2014.

gen von öffentlichen Aufträgen etwa in den nordischen Ländern mitbieten zu können.²⁶⁸

Das neue Design der EU-finanzierten und von Enterprise Estonia verwalteten Programme für die Förderung der kreativwirtschaftlichen Entwicklungen sieht sieben Unterprogramme vor. Die Zielsetzungen sind die Ermöglichung von Inkubation, Weiterentwicklung der unterstützenden Strukturen, Erhöhung der Exportfähigkeit, Anregungen zu Kooperationen mit anderen Sektoren, Erhöhung des Bewusstseins für das Anwendungspotential des kreativen Denkens, Verbesserung der Infrastruktur und der technologischen Leistung.²⁶⁹ Als allumfassendes Ziel der Maßnahme wird Folgendes formuliert:

„Das Ziel der Maßnahme ist die Verknüpfung des Potentials aus den kulturellen und kreativen Bereichen mit dem Unternehmertum, um den Zuwachs von Betrieben mit neuen ambitionierten Geschäftsmodellen zu fördern, die Exportfähigkeit zu steigern und für andere Wirtschaftssektoren durch die Kreativwirtschaft einen Mehrwert zu schaffen bei Entwicklung von Geschäftsmodellen, Produkten, Dienstleistungen, Verkauf und Vermarktung.“²⁷⁰

Unter den erwünschten Ergebnissen sind neben den bereits erwähnten Steigerungen der Wirtschaftsleistungen der Betriebe und der Erschaffung eines anregenden und unterstützenden Umfeldes die Crossover-Effekte für die Verbesserung des gesellschaftlichen Wohls. So etwa erhofft man sich, dass verbesserte kreativwirtschaftliche Leistungen einen Katalysator-Effekt auf die regionale Entwicklung ausüben.²⁷¹ Darüber hinaus betonen die Verantwortlichen – Politiker, Koordinatoren, Analytiker – immer wieder die imagefördernde Auswirkung einer florierenden Kreativwirtschaft für Estland auf der internationalen Ebene.²⁷² Die ehemalige Kulturministerin Laine Jänes hat bereits im Jahr 2009 im Rahmen einer Informationsveranstaltung im estnischen Riigikogu unter anderen strategischen Ansätzen den „Export der Information“ über die Kreativwirtschaft in Estland betont.²⁷³

²⁶⁸ Marje Josing und Jorma Sarv in der Radiosendung „Majandusruum“ im KUKU Raadio, 28.09.2013.

²⁶⁹ S. den Internetauftritt mit Informationen zur staatlichen Strategie der Anwendung der Mittel der Strukturfonds der EU: <http://www.struktuurifondid.ee/et>. S. auch die Folien zu Anu-Maaja Palloks Vortrag bei der Informationsveranstaltung in Tallinn am 19.02.2015 zur Einführung der Fördermaßnahmen der neuen EU-Haushaltsperiode von 2014-2020. Die gesetzliche Grundlage dazu wurde mit dem Erlass des Kulturministers vom 09.01.2015 gegeben: „Loomemajanduse tugistruktuuride, ühisprojektide ja ekspordivõimekuse arendamise toetamise tingimused ja kord“.

²⁷⁰ Erlass des Kulturministers vom 09.01.2015: „Loomemajanduse tugistruktuuride, ...“.

²⁷¹ Ebenda.

²⁷² S. stellvertretend z. B. Laine Jänes 2009: Klaver pöösast... Auch: Marje Josing und Jorma Sarv in der Radiosendung „Majandusruum“ im KUKU Raadio, 28.09.2013, oder Heidy Purga als Vertreterin der Reformpartei am 19.02.2015 bei der Wahlkampfveranstaltung zum Thema Kulturpolitik im Rahmen der Parlamentswahl vom 01.03.2015. Der Mitschnitt ist zugänglich unter: <http://kultuur.postimees.ee/3094617/kultuuripoliitika-kellele-ja-miks> [Zugriff am 29.09.2015].

²⁷³ Laine Jänes 2009: Loomemajanduse kitsaskohad ja võimalikud lahendused. Vortrag im Riigikogu, 16.12.2009. Folien zugänglich unter: <http://documents.tips/documents/loomemajanduse-kitsaskohad-ja>

2.2.2 Estlands imagefördernder Einsatz für Europa

Bei der Gestaltung der staatlichen Förderung der Kreativwirtschaft in Estland spielt die europäische Ebene eine komplexe Rolle. Vor dem Hintergrund einer gemeinschaftlichen Strategie der Zukunftsgestaltung für ein wettbewerbsfähigeres Europa wird Kreativwirtschaftssektor als Argument pragmatisch angewandt, um mit den europäischen Finanzmitteln für die regionalpolitische strukturelle Aufholung und Kohäsionsgestaltung einen neuen politikfeldübergreifenden Gegenstand auf der Ebene der Regionen und Nationalstaaten zu etablieren und durch konkrete Fördermaßnahmen voranzubringen. In der Folge wurde in Estland festgehalten, dass es um ein für Europa wichtiges, prioritär behandeltes und mit Finanzen unterstütztes Thema geht und dass Estlands Fortschritte auf diesem Gebiet als Erfolgsgeschichte großen Zuspruch finden. Dieses Narrativ diene zusätzlich dem estnischen Bestreben um ein Image eines konstruktiven Mitglieds der EU und bestätigte zudem das Bild der estnischen Innovationsaffinität und des infotechnologischen Pioniergeists. Darüber hinaus sieht man sich in der Rolle eines pragmatisch eingestellten Experten für die Voranbringung des Themas innerhalb der EU und in Form von Weitergabe der Reform- und Politikgestaltungserfahrungen im europäischen Interesse auch im Rahmen des europäischen Programms der östlichen Partnerschaft.

Da es aus der Kommunikation der estnischen Protagonisten nicht immer eindeutig hervorgeht, ist es wichtig hervorzuheben, dass hier nicht die konkreten kreativwirtschaftlichen Leistungen des entsprechenden Sektors in Estland vorbildlich sind, sondern die Reaktionsfähigkeit im politischen Gestaltungsprozess, nationalen und europäisch. Als Verantwortlicher für das Voranbringen der Förderung der Kreativwirtschaft war Ragnar Siil im estnischen Kulturministerium von Anfang an parallel zu den nationalen Tätigkeiten auch in transnationalen Netzwerken und Arbeitsgruppen aktiv tätig. Bereits im Jahr 2006 hat er sich für die Formierung eines regionalen Kreativwirtschaftsnetzwerks von Estland, Lettland, Litauen und Finnland engagiert. Ebenso war er bei der Initiative zum Aufbau der Kulturpartnerschaft der nordischen Dimension der EU tätig und vertrat Estland seit 2008 in der von der Europäischen Kommission eingerichteten Arbeitsgruppe für Kultur und Kreativität.²⁷⁴ Im Jahr 2011 wurde Ragnar Siil zum Vorsitzenden dieser europäischen Arbeitsgruppe ernannt, wobei er als Grund dafür seinen persönlichen internationalen Einsatz und Estlands Fortschritte bei der Entwicklung der

voimalikud-lahendused.html [Zugriff am 07.04.2016]. Unter den Teilnehmenden waren Mitglieder der Wirtschaftskommission und der Kulturkommission des Riigikogu, zuständige Beamte aus Wirtschafts- und Kommunikationsministerium, Kulturministerium und Bildungsministerium, Vertreter der Gemeinden, größeren Städten, Universitäten, Fachverbänden und Strukturinstitutionen der Kreativwirtschaft.

²⁷⁴ Es handelt sich um eine Arbeitsgruppe, die nach dem Prinzip des "open method of coordination" zusammengesetzt ist.

Kreativwirtschaft anführt.²⁷⁵ In einem Interview im Jahr 2014 gibt er an, allein im Laufe des vorangegangenen Jahres als Vorsitzender der Arbeitsgruppe die EU von „Island bis zum China und von Georgien bis zur Mongolei“ vertreten zu haben.²⁷⁶ Ragnar Siil war von 2012 bis 2014 auch Mitglied des European Creative Industries Alliance’s Policy Learning Platform und agierte zudem als Bindeglied zwischen der für Kultur und Medien verantwortlichen Arbeitsgruppe beim Ministerrat der Europäischen Union und der bereits erwähnten Arbeitsgruppe bei der Europäischen Kommission.²⁷⁷ Beim Ministerrat der EU habe Estland im Jahr 2006 für einen pragmatischen Einsatz plädiert, um über die Harmonisierung der Statistiken hinaus an einem konkreten Programm für die Entfaltung des Potentials der Kreativwirtschaft zu arbeiten und dafür auch Haushaltsmittel zu erhalten.²⁷⁸ Auch bei der Arbeitsgruppe der Europäischen Kommission setzte Ragnar Siil sich nach eigenen Angaben dafür ein, sich nicht für Monate und Jahre in Abhandlungen über Definitionen und Statistiken zu verlieren, sondern an konkreten Vorschlägen zu arbeiten, die den Akteuren im kreativwirtschaftlichen Sektor weiterhelfen würden, ihre Leistungen zu verbessern.²⁷⁹ Schließlich sei die begriffliche Grundlage mit jeweiligen taktischen Interessen verbunden, die Darstellung des Kreativwirtschaftssektors enger oder weiter gefasst, je nach Zielsetzung oder aus praktischen und methodischen Überlegung heraus möglich, etwa zu Gunsten der intra- und intersektorellen Vergleichbarkeit.²⁸⁰

Aus der pragmatischen Herangehensweise heraus entsteht aus der estnischen Sicht ein selbst ernannter Vorteil gegenüber von vielen europäischen Partnern, der dann aufgrund der Bestätigung aus der eigenen Erfahrung zu einer Lektion für andere erhoben wird, die zudem noch mit jüngsten strategisch-theoretischen Überlegungen auf der europäischen Ebene harmoniert. An „vielen Orten“ habe man nämlich ausgiebig Zeit damit verbracht, eine nationale allumfassende Strategie für die Förderung der Kreativwirtschaft zu verfassen. Das sei aber eine zeitverschwenderische Ersatzaktivität, die dazu führe, dass sich auf der praktischen Ebene nichts oder nur wenig bewegt habe und dass zum Lernen Praxisbeispiele fehlten.²⁸¹ Im Gegensatz zu Kollegen, die immer schon „gut im Strategieschreiben“ gewesen seien, würde man in Estland mehr auf konkrete Taten setzen.²⁸² Selbstbewusst wird das Fehlen einer nationalen Definition,

²⁷⁵ Annela Laaneots 2014, Interview mit Ragnar Siil.

²⁷⁶ Ebenda.

²⁷⁷ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

²⁷⁸ Ragnar Siil in der Radiosendung „Reporteritund“ im Vikerraadio am 17.11.2006. Zu der Wichtigkeit der Harmonisierung der statistischen Erhebungen s. Ave Randviir 2006, Interview mit Ragnar Siil.

²⁷⁹ Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Prag 2012.

²⁸⁰ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

²⁸¹ Ragnar Siil bei seinen Auftritten in Prag 2012 und Vilnius 2013.

²⁸² Ragnar Siils Seitenhieb auf die Kollegen in Litauen, die er früher für deren großes Strategievorhaben beneidet habe, die aber offenbar außer dieser Strategie noch nicht viel vorzuweisen haben. S. Ragnar Siils Auftritt in

einer zentralen Strategie oder eines Entwicklungsplans zu einer nachahmungswürdigen Praxis erhoben. Diese Herangehensweise steht jedoch nicht nur für eine durch Aussparung erreichte pragmatische Überwindung der theoretischen Ratlosigkeit und Unschärfe, sondern gleichermaßen für einen anderen theoretischen Ansatz, nach dem die Kreativwirtschaft in dem gesellschaftlich-wirtschaftlichen Gefüge nicht alleinstehend zu betrachten sei, sondern eine horizontale politische Verankerung finden sollte. Somit sollte Kreativwirtschaft als Faktor in mehreren Strategiedokumenten Erwähnung finden. Im estnischen Fall seien es der nationale Entwicklungsplan, die Investitionsstrategie, die Geschäftsentwicklungsstrategie, die Regional-, sowie die Tourismusstrategie.²⁸³ Das wäre direkt verknüpfbar mit dem Beschluss der Europäischen Kommission „on cultural and creative crossovers“.²⁸⁴

Auf diesen Beschluss bezieht sich im Interview auch Anu-Maaja Pallok und mahnt an, dass Ansätze jenseits der Auffassung der horizontalen Anwendung schon daher problematisch seien, dass der ganze Bereich sich enorm rasant entwickle und in allumfassenden Strategien nicht sinnvoll und langfristig nachhaltig steuern ließe.²⁸⁵ Külliki Tafel-Viia u.a. stellen bezüglich der staatlichen Strategieentwicklung in Estland allerdings fest, dass ein systematisches Vorgehen bei der Integration der Förderung der Kreativwirtschaft in staatliche Strategiedokumente mit dem Stand von 2014 noch nicht festgestellt werden könne.²⁸⁶ Nichtsdestotrotz verweisen die estnischen Experten Ragnar Siil und Anu-Maaja Pallok im europäischen Kontext auf die Notwendigkeit des neuen Crossover-Ansatzes beim Thema Kreativwirtschaft – etwa im Rahmen der unter der Beteiligung von Ragnar Siil organisierten Konferenz „Cultural and Creative Crossovers“ vom 11.-12. März 2015 in Riga anlässlich der lettischen EU-Ratspräsidentschaft –, damit deren Potential gesamtgesellschaftlich Früchte tragen könne und helfen würde, erfolgreicher den zukünftigen Herausforderungen zu begegnen. Anu-Maaja Pallok greift etwa auf das beliebte Argument zurück, dass wir auf die aktuellen Probleme im Bildungssystem immer noch mit Mitteln des 19. Jahrhunderts reagieren würden und dabei in Konkurrenz mit den asiatischen Ländern nicht langfristig bestehen könnten. Estland könne hier für Europa mit Pilotprogrammen Lösungsansätze testen. Auch eine weitere Rotation der politisch-administrativen Federführung beim Thema Kreativwirtschaft auf der nationalen

Vilnius 2013. Ragnar Siil erwähnt die Ratlosigkeit und eine gewisse Müdigkeit der litauischen Kollegen auch bereits in einem Interview im 2006: Ave Randviir 2006, Interview mit Ragnar Siil.

²⁸³ Ragnar Siil bei seinen Auftritten in Prag 2012 und in Vilnius 2013.

²⁸⁴ S. Europäische Kommission 2015: Conclusion on cultural and creative crossovers.

²⁸⁵ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

²⁸⁶ Külliki Tafel-Viia, Andres Viia, Erik Terk, Silja Lassur 2014: Loomemejandus maailmas ja Eestis:..., 13. Hier werden folgende Dokumente ernannt: der Plan der Konkurrenzfähigkeit „Eesti 2020“, die Wachstumsstrategie „Eesti Ettevõtluse kasvustrateegia 2014-2020“ und das kulturpolitische Leitliniendokument „Kultuur 2020“. S. ebenda.

Ebene sei eine Überlegung wert und als Erfahrung im europäischen Interesse.²⁸⁷ Nach dem Wirtschafts- und Kommunikationsministerium und dem Kulturministerium könnte in Zukunft auch das Bildungsministerium die Verantwortung übernehmen²⁸⁸, da gerade dort noch viele Schnittstellen fehlten.²⁸⁹

Auch innerhalb der Wirtschaftsförderung sollte die Chance genutzt werden, Zukunftsentwicklungen frühzeitig zu erkennen und auf die entsprechenden Herausforderungen durch die zu erwartende innovationsstiftende Kraft des kreativwirtschaftlichen Herangehens zu reagieren.²⁹⁰ Ein Lernansatz für Europa müsse ebenfalls sein, die Rahmenbedingungen des Arbeitens im kreativwirtschaftlichen Umfeld als ein Zukunftsbild zu erkennen, wo es sich um Mobilität und projektbasiertes Vorgehen handelt, bei dem von den Akteuren spezifische differenzierte Fertigkeiten erwartet werden. Aktuelle Unterstützungsmechanismen würden Bedürfnisse für derartige Geschäftsmodelle und entsprechende Beschäftigungsverhältnisse nicht berücksichtigen.²⁹¹

Ragnar Siil hat als Moderator auf der Konferenz in Riga die Abschlussrunde als einen „historischen Moment“ bezeichnet, da neben Vertretern der Branche und einiger Nationalstaaten auch Repräsentanten von drei Generaldirektionen der Europäischen Kommission auf der Bühne saßen. Auf einer „Kulturkonferenz“ waren neben der Generaldirektion Bildung und Kultur Verantwortliche für die Bereiche Binnenmarkt, Industrie, Unternehmertum und kleine und mittlere Unternehmen, sowie Kommunikationsnetze, Inhalte und Technologien anwesend.²⁹² In der Diskussion hat Ragnar Siil jedoch darauf hingewiesen, dass es an der Zeit sei, über die Phase der wiederholten eingeschworenen Selbstbestätigung und -vergewisserung hinauszukommen und über die gewohnten Runden hinaus Verbündete zu suchen. Anu-Maaja Pallok hat darauf anknüpfend festgestellt, dass das Sich-selbst-auf-die-Schulter-Klopfen im kleinen Kreis auch auf der nationalen Ebene nicht mehr weiterbringe.²⁹³ Diese Feststellung mag angesichts des erwähnten Ansatzes eines gezielten Aufbaus von politikfeldübergreifenden Allianzen bei den ersten nationalen Maßnahmen in den Jahren 2005 und 2006 und der

²⁸⁷ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

²⁸⁸ S. ebenda.

²⁸⁹ Auf die Herausforderung bei der Zusammenarbeit mit dem Bildungsbereich weist neben Anu-Maaja Pallok auch Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Prag 2012 hin.

²⁹⁰ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015. Wie oben bereits erwähnt, bringt Pallok hier folgende Beispiele: Entwicklungen des Konsumverhaltens vom Wirtschaft des Teilens bis zum Konsumverzicht, oder Sparsamkeitszwänge aus Nachhaltigkeitsgründen.

²⁹¹ Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Prag 2012.

²⁹² S. die Aufzeichnung der Abschlussrunde der Konferenz „Cultural and Creative Crossovers“ vom 11.-12. März 2015 in Riga im Interet: <https://www.youtube.com/watch?v=ahjBBbFLy9I> [Zugriff am 05.04.2016].

²⁹³ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

umfassenden Kommunikation für unterschiedliche Zielgruppen resigniert klingen. Neben eines tatsächlichen Bedarfs der Erweiterung der Lobbyarbeit und Justierung der Informationsvermittlung ist hier auch gemeint, dass sich bei der Kommunikation gewisse Automatismen gebildet haben, die einen Leerlauf verursachen können.

Bezüglich der strategischen Verknüpfungen pflegt Ragnar Siil bei seinen europäischen Auftritten die Testfrage zu stellen, ob die anwesenden Akteure des kulturpolitischen Bereichs über die Handynummern der jeweiligen Kollegen aus den Ministerien für Finanzen und für Wirtschaft verfügen: „Falls ja, haben wir noch Hoffnung, falls nein, haben wir noch einen langen Weg vor uns“.²⁹⁴ Als Vertreter der für die Kultur und Kreativität zuständigen Arbeitsgruppe der Europäischen Kommission sah Siil als eine der Schlüsselkomponenten für den Erfolg, dass die Informiertheit der Akteure der unterschiedlichen Entscheidungsebenen und -bereichen gezielt verbessert wird. Er nennt hier die Vertreter der unterschiedlichen Generaldirektionen und europäischen Ämtern, des Europäischen Parlaments, der Europäischen Investitionsbank und die Regierungen der Mitgliedsstaaten.²⁹⁵

Fragt man nach dem Ursprung des estnischen Images einer Erfolgsgeschichte der Umsetzung von Förderprogrammen für die Kreativwirtschaft, sehen die Verantwortlichen den Grund hauptsächlich beim pragmatischen Ansatz und schnellen Vorgehen bei der Implementierung der Maßnahmen. Der Vorbildanspruch wird verbunden mit der Flexibilität, die man durch die fehlende Strategie und vermiedenen langwierigen Verhandlungen erlangen konnte. In einem kleinen Land wie Estland könne man wichtige Eckpunkte unkompliziert mit der Zielgruppe besprechen, sich über die Bedingungen einigen und Programme schnell umsetzen. Hier leistet man sich operativ Versuche und Tests, die dann schnell zu Ergebnissen führen, die als *best practice* nicht nur in Estland Inspiration geben können.²⁹⁶ Für große etablierte Industrienationen mit einem umfangreichen Markt für kulturbezogene Dienstleistungen und Produkte habe Estlands Fortschritt als Lernansatz keine Relevanz²⁹⁷, vielmehr seien die hiesigen Entwicklungen eine Erfolgsgeschichte der ersten Schritte und damit interessant für das „Neue Europa“. Zeitlich liege Estland hier eine ganze europäische Haushaltsperiode vorne, denn in den Jahren 2005 und 2006 gelang es in Estland vor allen anderen, auf der nationalen Ebene ohne konkrete Pläne die Wirtschafts- und Haushaltsverantwortlichen zu überzeugen, das Thema der Krea-

²⁹⁴ S. z. B. Ragnar Siils Auftritt in Prag 2012 und in Nantes 2014.

²⁹⁵ Annela Laaneots 2014, Interview mit Ragnar Siil.

²⁹⁶ S. Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

²⁹⁷ Ragnar Siil weist allerdings auf das Interesse etwa einer politischen Delegation aus Schleswig-Holstein für konkrete Lösungsmodelle auf städtischer Ebene (Tallinn und Tartu im Vergleich) hin. Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

tivwirtschaft mit einem Vertrauensvorschuss in die Strategie der Nutzung der europäischen Strukturfondsmittel einzugliedern.²⁹⁸ Zum Vergleich habe man in Lettland erst fünf Jahre später angefangen, an konkreten Inkubationslösungen und Clusterbildung zu arbeiten.²⁹⁹

Sogar einige Probleme werden als überzeugende Argumente für Estlands Vorbildanspruch angeführt. Ein kleiner Markt und sehr überschaubare Sprachreferenzgrenzen würden den positiven Effekt mit sich bringen, dass die Exportfähigkeit zu einer Überlebensfrage würde.³⁰⁰ Relevant scheinen auch nicht die Schwächen der estnischen Kreativwirtschaftsbranche, vielmehr wird hervorgehoben, dass in keinem anderen Land mit solch einer Kontinuität bereits drei Erfassungen der Wirtschaftsdaten des Sektors vorliegen würden.³⁰¹ Auch die konkreten Erfahrungen im Bereich Design und den Korrekturen der Förderprogramme zur Nutzung der europäischen Strukturfonds seien für die europäischen Partner von großem Interesse.³⁰² Als einzelne Erfolgsgeschichten werden den ausländischen Partnern beispielsweise die Kommunikations- und Bildungsplattform Loov Eesti vermittelt, ebenso die Entwicklung des Programms Disainibuldooser, das sich an Vorbildern aus Großbritannien und Neuseeland orientiert und in dessen Rahmen den Unternehmen „Design Thinking“ und strategische Designsteuerung näher gebracht werden.³⁰³ Als Motivationsmittel erhalten Interessenten Gutscheine, durch die sie vorübergehend günstiger an Leistungen der Designer kommen können. Das Netzwerk der estnischen Business Angels konnte im Jahr 2014 den Erfolg als Europas bester Newcomer feiern.³⁰⁴ Ebenso gilt die *crowdfunding*-Internetplattform Hooandja (Schwunggeber) als eine gelungene Aneignung von internationalen Formaten.³⁰⁵

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ S. ebenda. Darauf weist auch Berk Vaher im Vergleich zu seiner Erfahrung mit dem Förderzentrum für Kreativwirtschaft in Tartu hin. Man sei den Kollegen aus Lettland weit voraus und trete daher als Vermittler von Erfahrung und Wissen auf. Berk Vaher im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

³⁰⁰ Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Prag 2012.

³⁰¹ Das erwähnen Anu-Maaja Pallok und Ragnar Siil in Interviews mit der Autorin, Ragnar Siil bei seinen ausländischen Auftritten als Experte, Marje Josing in den Radiosendungen „Majandusruum“ im KUKU Raadio am 28.09.2013 und „Kunstiministeerium“ im Klassikaradio am 11.11.2013 und Eero Raun in seinem Artikel Eero Raun 2014.

³⁰² Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

³⁰³ S. näher bei Eesti Disaini Keskus, unter: <https://disainikeskus.ee/teenused/disainibuldooser> [Zugriff am 07.04.2016].

³⁰⁴ Loov Eesti 2014: Eesti äriinglite võrgustik tunnistati Euroopa parimaks uueks tulijaks. Online-Nachrichten, 26.05.2014. Abrufbar unter: <http://www.looveesti.ee/eesti-ariinglite-vorgustik-tunnistati-euroopa-parimaks-uueks-tulijaks/> [Zugriff am 07.04.2016]. Bei Business Angels handelt es sich hauptsächlich um Investoren der Start-up Unternehmen.

³⁰⁵ Loov Eesti 2013: Eesti loomemajandus, naabritele huvipakkuv case study. Online-Nachrichten, 08.04.2013. Abrufbar unter: <http://www.looveesti.ee/eesti-loomemajandus-naabritele-huvipakkuv-case-study/> [Zugriff am 07.04.2016].

Von Großbritannien habe man in ganz Osteuropa vor zehn Jahren viel Inspiration erhalten, aber die dortigen Erfahrungen seien kaum übertragbar. Estland empfehle sich für die osteuropäischen Staaten als nachahmungswürdiges Beispiel eines kleinen Landes mit ähnlichem geschichtlichen Hintergrund, mit kleinem Sprachraum, mit gleicher Zeit für die Entwicklungen der Industrie und mit konkreter Praxiserfahrung von einem universellen „testground“.³⁰⁶ Estlands Fortschritte würden den unwiderlegbaren Beweis bringen, dass Tatenlosigkeit bei der Auseinandersetzung mit der Kreativwirtschaftsförderung in einigen Staaten entgegengesetzt ähnlicher Behauptungen keinesfalls an ungünstigen Regeln für den Einsatz der europäischen Strukturfondsmittel liegen könne.³⁰⁷

Im Rahmen der östlichen Partnerschaft zur Vermittlung von Reformerfahrungen sei Estlands Beispiel für die Europäische Union eine gute Wahl als „neues, kleines, östliches, aber auch nordisches Land“.³⁰⁸ In der Arbeitsgruppe der Europäischen Kommission hat man eine Typologie der Länder nach deren Ansätzen im Umgang mit der Kreativwirtschaft erstellt. Demnach würden die südlichen EU-Länder in diesem Kontext stark an kulturellem Erbe, an Museen und Tourismus interessiert sein. Die zweite Gruppe bilden die mitteleuropäischen Staaten – Frankreich, Deutschland und Großbritannien – mit starken und umfangreichen Märkten für die Kulturwirtschaft. Drittens würden die nordischen Länder bevorzugt auf Innovation und Technologien setzen.³⁰⁹ Estland würde sich mit seinem „Mindset“ an diesen nordischen Ansatz anlehnen, wobei der institutionelle Partner für Kooperationen auf eigene Initiative der Ministerrat der nordischen Länder sei.³¹⁰ Anu-Maaja Pallok sieht den Grund für die enge Zusammenarbeit mit nordischen Ländern pragmatisch auch darin, dass durch die europäischen Regionalförderprogramme nötige Finanzmittel zur Verfügung stünden.³¹¹ Ragnar Siil zeigt an einigen Beispielen, dass Länder wie Finnland oder Schweden mit seinen sensationellen Ergebnissen etwa in der Musikindustrie den Esten ein Ansporn sein können, indem sie beweisen, dass die Größe eines Landes und des heimischen Marktes keine Ausrede sein kann.³¹²

Die von der Europäischen Kommission finanzierte Netzwerksgemeinschaft European Creative Industries Alliance's Policy Learning Platform, an deren Arbeit sich neben 20 anderen Experten und Praktikern aus insgesamt zwölf Ländern auch Ragnar Siil beteiligt hat, schloss

³⁰⁶ Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Prag 2012.

³⁰⁷ Ebenda, ebenso Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Vilnius 2013.

³⁰⁸ Ragnar Siil bei seinem Auftritt in Minsk 2014.

³⁰⁹ Ragnar Siil bei seinen Auftritten in Vilnius 2013 und Nantes 2014.

³¹⁰ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

³¹¹ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

³¹² Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

im November 2014 ihre dreijährige Tätigkeit mit einem Empfehlungskompendium ab.³¹³ Die darin enthaltenen Vorschläge für politische Steuerung sind laut Angaben von Anu-Maaja Pallok in Estland bereits längst in der Praxis umgesetzt, neue Ansätze würden damit aus estnischer Sicht fehlen.³¹⁴ Eine Fortsetzung der Arbeit nach diesem Format ist in der Planung und auch Estland will sich weiterhin mit eigenen Experten und Erfahrungsvermittlung beteiligen. Allerdings müsse man die Rolle und die Aufgaben dieser Plattform präzisieren, um einen konkreten Nutzen für den Sektor zu erreichen. Es handle sich um einen guten Formatansatz, der durch Akteure mit umfassenden Praxiserfahrungen den Norden, Süden und die Peripherie zusammenbringt. Die brennenden Themen für den neuen Anlauf wären nach dem Vorschlag von Pallok das Bemühen um zusätzliche Finanzierungsmethoden und -quellen und die Rolle einer Wortführerschaft und Lobbyvertretung. Zusätzliche Ressourcen seien von entscheidender Wichtigkeit, um durch einen Crossover-Effekt einen Wandel in anderen Sektoren und gesellschaftlichen Bereichen zu erreichen.³¹⁵

In der Arbeitsgruppe bei der Europäischen Kommission sei die Lage nach der Beendigung des estnischen Vorsitzes aus der nationalen Sicht eine bessere, da die estnische Seite sich nun auf konkrete Probleme konzentrieren kann. Auch hier sind greifbare Fortschritte und ein praktischer Nutzen prioritär, wenngleich eine Balance zwischen dem Austarieren von gemeinsamen Standpunkten und eine gleichzeitige konkrete Lobbyarbeit beispielsweise für Querverbindungen in den Bildungsbereich bei solchen Netzwerken meistens eine Herausforderung sei.³¹⁶ Estland wird in der Arbeitsgruppe nach Ragnar Siil nun von Anu-Maaja Pallok vertreten. Durch ihre praktische Erfahrung beim Aufbau und Administrieren der Förderprogramme beim Enterprise Estonia und bei Beratung der Akteure des Kreativwirtschaftssektors wird sie vermutlich durch sehr praxisnahe Einblicke einen noch pragmatischeren Standpunkt einnehmen und entsprechende Beiträge liefern. Die zwei Rollen, die Ragnar Siil als Ministerialrat für die schönen Künste und für die Förderung der Kreativwirtschaft auf der nationalen Ebene verband, seien im europäischen Kontext eine unikale, sich ausschließende Verknüpfung, die für den Bertreffenden selbst eine scharfe Klarheit mit sich gebracht habe über die Rolle des Staates, über die kulturpolitischen Erwartungen und zu den wirtschaftlichen wie gesellschaft-

³¹³ ECIA 2014: create innovate grow. A new policy agenda to maximise the innovative contributions of Europe's creative industries. Recommendations from the Policy Learning Platform of the European Creative Industries Alliance. Abrufbar unter: http://www.looveesti.ee/attachments/141_ECIA%20final%20report%2011.11.2014.pdf [Zugriff am 07.04.2016].

³¹⁴ Anu-Maaja Pallok im Interview mit der Autorin im Juni 2015.

³¹⁵ Ebenda. Der erste Finanzierungsantrag für die Fortsetzung des Formats wurde von der Europäischen Kommission nicht berücksichtigt.

³¹⁶ Ebenda.

lichen Mehrwertansprüchen in der Sphäre der Kreativwirtschaft.³¹⁷ Diese einzigartige Konstellation verbunden mit dem Engagement auf der europäischen Ebene dürfte ihm auch den Status eines europäischen „policy entrepreneurs“³¹⁸ und Experten im Rahmen des europäischen Programms für östliche Partnerschaft beschert haben.³¹⁹

³¹⁷ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

³¹⁸ Dieses als Unternehmer mit dem Think-Thank und Beratungskonzept Creativity Lab. www.creativitylab.ee

³¹⁹ Im Rahmen der Selbstpräsentation bei einer früheren Version des Internetauftritts von Creativity Lab wurde seine Rolle wie folgt beschrieben: „From January 2016 to January 2018, Ragnar works as a Key Expert at the EU-Eastern Partnership Programme Culture and Creativity, advising governments, cultural operators and other stakeholders from Ukraine, Georgia, Moldova, Armenia, Azerbaijan and Belarus in strengthening cultural and creative sectors in those countries.“. S. <http://www.creativitylab.ee/about-us/ragnar-siil> [Zugriff am 07.04.2016].

2.3 „Kultuur 2020“ – Neue Leitlinien für die estnische Kulturpolitik

„Ich glaube an die Regel. Gleichwohl glaube ich auch, dass man die Regeln zusammen herausarbeiten muss. Die Gesetze sind solche Regeln, die zwischen dem Staat und den Bürgern ausgemacht sind. Und diese Regeln kann man nicht einseitig festmachen, über sie muss man sicherlich reden und diskutieren.“ (Ott Karulin)

So äußerte sich Ott Karulin, Jahrgang 1980, als Chefredakteur der estnischen Kulturwochenzeitung „Sirp“ (Sichel) in der Radiosendung „Vasar“ (Hammer) des Estnischen Rundfunks (ERR, Vikerraadio). Mit seinem Redaktionsprogramm stand Karulin gerade im besonderen Fokus der Öffentlichkeit. Seiner Berufung als Chefredakteur Ende 2013 ging ein Eklat voraus. Nach dem Auslaufen des Vertrages des alten Chefredakteurs Kaarel Tarand hatte es einen von der Öffentlichkeit als politisch manipuliert empfundenen Versuch gegeben, die Redaktion von „Sirp“ mit einer nicht ordnungsgemäßen Ernennung eines Übergangschefredakteurs übernehmen zu wollen. Diese Aktion kostete Kulturminister Rein Lang sein Amt³²⁰ und bescherte der öffentlich subventionierten und wegen mangelnder gesellschaftlicher Beachtung kritisierten Kulturwochenausgabe zugleich eine massive Öffentlichkeitskampagne.

Der neue Chefredakteur hatte angekündigt, mit „machtkritischer“ Einstellung ans Werk zu gehen.³²¹ Er sehe sich verpflichtet, (mindestens) alle Gesetzesentwürfe des Kulturministeriums kritisch zu verfolgen, um neben dem Informationsbedarf des Bürgers seine Fähigkeit, Gesetzestexte verstehen zu können zu verbessern, und mögliche Fehlentwicklungen und Mängel aufzudecken.³²² Es geht also auch um die Befähigung, sich politisch effektiver einbringen zu können. Die Motivation und Legitimation zu dieser kritischen und lehrerhaften Position zieht Ott Karulin aus seiner mehrjährigen Tätigkeit als Leiter der Estnischen Theateragentur (2008-2013)³²³ und als einer der zentralen Mitwirkenden an dem Entstehungsprozess der neuen Leitlinien der estnischen Kulturpolitik. Dieses neue Strategiedokument mit dem Kurztitel „Kultuur 2020“ wurde vom estnischen Parlament Riigikogu am 12. Februar 2014 mit parteiübergreifendem Konsensus verabschiedet. Dieser Konsensus war angesichts der bevorstehenden Parlamentswahlen³²⁴ und des entsprechenden Wahlkampfmodus besonders beachtlich und war neben der inhaltlichen Konsensfähigkeit des Politikpapiers vermutlich auch dem Respekt der Politiker gegenüber der präzedenzhaften Entstehungsgeschichte dieses Dokuments geschul-

³²⁰ Rücktritt am 2. Dezember 2013.

³²¹ S. Interview von Kaja Kärner mit Ott Karulin in der Radiosendung „Tegija“ vom 21.03.2014 im Vikerraadio.

³²² Ott Karulin in der Radiosendung „Vasar“ vom 18.10.2014 im Vikerraadio.

³²³ S. auch Kapitel I. 1.1.

³²⁴ XIII. Riigikogu wurde am 01.03.2015 gewählt.

det. Über zwei Jahre – von Mitte 2011 bis Ende 2013 – dauerte dieser Prozess der Politikentwicklung, an der Vertreter aller Kulturfelder beteiligt waren, bei der es keine konkreten inhaltlichen Vorgaben durch staatliche Institutionen gab und der insofern ergebnisoffen verhandelt wurde und dessen Zwischenergebnisse über eine webbasierte Arbeitsplattform laufend transparent gemacht wurden.

Der Entstehungsmechanismus der neuen kulturpolitischen Leitlinien kann somit als ein großer Lernprozess auf mehreren Ebenen aufgefasst werden, der gleichermaßen für Euphorie und Nüchternheit gesorgt hat, dessen eigentliche, langfristige kulturpolitische Folgen noch nicht abzusehen sind und dessen Nachhaltigkeit durch personelle Diskontinuitäten in Gefahr geraten ist. Ott Karulin will die Umsetzung des Dokuments durch das Ministerium als „ungemütlicher Wachhund“ kritisch begleiten, vielleicht besser im Stoff stehend, als manche, die aktuell und zukünftig politische Rechenschaft abgeben werden.³²⁵

2.3.1 Ausgangs- und Motivationslagen

„Ich denke, dass für eine derartige Kulturpolitik, wie wir sie heute haben, kein Ministerium nötig ist, sondern ein Server und jemand, der Staub wischen würde. /.../ Dieser Server würde Überweisungen vollziehen, deren Höhe und Charakter im Finanzministerium beschlossen worden sind.“ (Peeter Jalakas)

„Jedwede Diskussion fehlt, und der wichtigste Teil der Anträge ist immer mehr deren numerischer Teil. In der Tat, für die Zusammenrechnung der Zahlen brauchen wir wirklich kein eigenes Ministerium.“³²⁶ (Priit Raud)

Hier sind zwei renommierte estnische Theaterpersönlichkeiten der „freien Szene“ im Gespräch. Die provokative These zur fehlenden Nützlichkeit des Kulturministeriums greift die vorherrschende Auffassung der Kulturakteure auf, in Estland existiere gar keine staatliche Kulturpolitik.³²⁷ Die Diskutierenden vermissen eine klare Prioritätensetzung, wofür der Staat Geld ausgeben soll. Neben dieser Leitklage über die Lage der Kulturpolitik zeigen die öffentlich geführten Debatten, dass die normativen Vorstellungen schon bei der Frage auseinander

³²⁵ Ott Karulin zuletzt in der Radiosendung „Vasar“ vom 18.10.2014 im Vikerraadio, sowie früher zu vielen anderen Gelegenheiten.

³²⁶ Interview von Peeter Jalakas, Priit Raud und Stefan Schmidtke im „Tsoon“ 2/2008 (5), Oktober – Dezember 2008. Es handelt sich um eine programmatische gemeinsame Publikation von Teater NO99, Von Krahli Teater, Kanuti Gildi SAAL, NYJD Ensemble und Kulturhauptstadtstiftung Tallinn 2011.

³²⁷ Stellvertretend z. B. Jürgen Rooste in seinem Artikel „Haben wir überhaupt eine Kulturpolitik?“ in Zusammenhang mit der Entstehung der neuen kulturpolitischen Leitlinien. Jürgen Rooste 2013: Kas meil üldse on kultuuripoliitika? In: Maaleht, 06.01.2013, <http://maaleht.delfi.ee/news/maaleht/kultuur/kas-meil-uldse-on-kultuuripoliitika.d?id=65477106> [Zugriff am 06.04.2017].

gehen, wer für die Entwicklung „adäquater“ kulturpolitischer Visionen verantwortlich sein soll. Einige Akteure verlangen vom Kultusministerium, das kulturpolitische Gehirn zu sein und entsprechende ideelle, mit Budget fundierte Vorgaben zu machen.³²⁸ Von anderer Seite wird die Rolle des Ministeriums als bloße Verwaltungsaufgabe gesehen, während Konzeptionelles grundsätzlich den Kulturschaffenden überlassen werden sollte.

In ihrem Artikel zu der historischen Periodisierung der estnischen Kulturpolitik konstatiert die estnische Kulturwissenschaftlerin Egge Kulbok-Lattik, dass eine „(pro)totalitäre“ Kulturpolitik Estlands geschichtliche Grunderfahrung darstelle und zeigt auf, wie die bereits seit 1934, noch in der ersten Unabhängigkeitsperiode eingeführten national-konservativen und in der Sowjetzeit vertieften ideologischen Verteilungsprinzipien bis heute die kulturpolitischen Prozesse beherrschten und die Grundlage für die aktuelle „elitär-bewahrende“ Kulturpolitik bildeten, die von oben geleitet und geführt wurden.³²⁹ Die Bedienung des über Jahrzehnte etablierten Netzwerkes der kulturellen Institutionen wurde nach 1991 zu einer der zentralen Prioritäten der staatlichen Mittelvergabe im Kulturbereich. Die Autorin stellt weiter fest, dass in der estnischen Kulturpolitik bislang keine Antwort auf die Frage gesucht worden sei, ob ein vor 70-80 Jahren gegründetes, auf die Bildung der nationalen Identität aufbauendes und in der Okkupationszeit gefestigtes Kulturpolitik-Modell mit einem dichten, von oben geführten Netz der Institutionen genug Möglichkeiten biete für die nachhaltige Entwicklung der estnischen Kultur in dem veränderten Kontext des europäischen Gemeinschaftsraumes, in einer grenzlosen und offenen Welt.³³⁰

Wenn Kulbok-Lattik den Begriff einer „elitär-bewahrenden“, von oben bestimmten Kulturpolitik prägt, ist es in ihrer Argumentationslinie zunächst nachvollziehbar, steht jedoch in Konflikt mit der bereits angesprochenen Wahrnehmung einer fehlenden entscheidenden Akzentsetzung durch den Staat. Ott Karulin spricht in seiner theaterwissenschaftlichen Dissertation von einer „Zensurparanoia“, die auf die Erfahrungen der Sowjetzeit zurückzuführen sei und unter der er den Argwohn der Akteure des Kulturfeldes gegenüber staatlich vorgegebener

³²⁸ So z. B. Karin Hallas-Murula in der Fernsehsendung „Jüri Üdi Klubi“ vom 24.01.2011 im ETV2. Im Kontext der kulturellen Infrastruktur und Bauvorhaben vermisst sie die Bereitschaft für strategische Entscheidungen durch Ministerium, das ein „Gehirn der Kultur“ sein solle, anstatt alles „wie durch ein Schlauch“ ungefiltert durchzuleiten.

³²⁹ Egge Kulbok-Lattik 2008: Eesti kultuuripoliitika ajaloolisest periodiseerimisest. In: Acta Historica Tallinnensia (12/2008), 120-144, hier 127, 130ff.

³³⁰ Kulbok-Lattik 2008, 143. Die Autorin gibt hier eine Definition der Kulturpolitik ab, die auf einem eng gefassten Kulturbegriff beruht und sieht in der Kulturpolitik vor allem eine Auswahl der staatlichen, geschichtlich herausentwickelten Regulationen auf Verwaltungs- und Institutionsebene, wobei die zivilgesellschaftliche Komponente außer Acht gelassen wird. Dabei geht sie nicht weiter darauf ein, aus welcher Kausalität heraus der Kulturbegriff im kulturpolitischen Kontext eng gefasst werden soll. S. 123, 126.

qualitativer Zielvorgaben versteht, die deren künstlerische Freiheit einschränken könnten. Dieselben Zensur-Bedenken würden auch die Kulturbeamten lähmen, was sich in Unentschiedenheit in Gesetzestexten äußere. Qualitative Maßgaben in der Kulturpolitik hält er durchaus für sinnvoll und begrüßt ausdrücklich die neuen Anzeichen für eine neue Souveränität der Beamten hinsichtlich solcher vermeintlicher Zensursanktionen.³³¹

Das pauschale Beklagen eines fehlenden Dialogs bei der Steuerung und Gestaltung der Kulturpolitik lässt außer Acht, dass erstens die Lage in unterschiedlichen Kulturfeldern differenzierter ist – was der Entstehungsprozess der neuen Leitlinien erneut beeindruckend belegt hat³³² – und dass zweitens schon bei den ersten kulturpolitischen Gestaltungsversuchen in den frühen 90er Jahren Konzepte öffentlich zur Diskussion gestellt wurden.

Als das Kulturministerium am 22. April 1994 einen Entwurf einer staatlichen kulturpolitischen Konzeption in der Zeitung „Kultuurileht“³³³ veröffentlichte, geschah es als eine Einladung zum Meinungsaustausch. Aus unterschiedlichen Gründen musste das Ministerium jedoch heftige Kritik einstecken, wonach der damalige Minister Peeter Olesk seinen Beamten sogar verboten haben soll, an dem Konzeptpapier überhaupt weiter zu arbeiten. Offenbar standen die Kulturakteure damals zu solchen „Konzepten“ als staatliche Planvorgaben noch grundsätzlich misstrauisch gegenüber. Außer Acht gelassen wurde jedoch, dass das Dokument lediglich als ein Entwurf präsentiert wurde. Nach schmerzlichen Einschnitten in der Finanzierung und beim sozialen und gesellschaftlichen Status der Kulturschaffenden interpretierte man die Vorschläge als Rechtfertigungen für den weiteren Rückbau der staatlichen Kulturfinanzierung und die diskussionswürdigen Ansätze der veröffentlichten Überlegungen blieben weitgehend unbeachtet. Außerdem war der Entwurf nach der Einschätzung von Rein Raud und Mikko Lagerspetz in einigen Aspekten handwerklich missglückt. Er lese sich in Teilen wie eine vergleichende Politikansatzdarstellung unterschiedlicher europäischer Staaten

³³¹ Ott Karulin 2013: Rakvere teater „täismängude“ otsinguil aastail 1985-2009, Tartu. S. 50f. und Anmerkung 67. Karulin hat den Begriff von „Zensurparanoia“ auch in das Grundlagenforschungspapier, das im Rahmen der Leitlinienfindung entstanden ist, hineingebracht: So heißt es als Schlussfolgerung unter dem Punkt 13 in der Einleitung: „Die frühere Zensurparanoia ist am Abebben und das Feld ist bereit für und wartet sogar auf die qualitativen Maßstäbe neben oder sogar statt den quantitativen.“ Eesti Kultuuri Koda. Kultuuripoliitika uuringute tööühm 2012: Eesti Kultuuripoliitika põhimõisted ja suundumused, Tallinn, 7.

³³² S. auch Kapitel I.

³³³ „Kultuurileht“ ist der direkte Nachfolger der Kulturwochenzeitung, die in der Sowjetzeit „Sirp und Vasar“ (Sichel und Hammer) hieß und die mittlerweile unter dem Titel „Sirp“ erscheint.

und den USA und sprengte an anderen Stellen mit konkreten aktuellen Problembeispielen den Genrekontext der Textgattung.³³⁴

Im Jahr 1996 fand in Tartu ein Kulturkongress statt und im selben Jahr erschien eine kleine Broschüre mit dem Titel: „Estlands staatliche Kulturpolitik in den nächsten Jahren“.³³⁵ Der damalige Kulturminister Jaak Allik sah sich im Kontext des öffentlichkeitswirksamen Entstehens einer neuen Kulturpolitikstrategie im Dezember 2011 veranlasst, diese Ereignisse als offenbar vergessene Spuren der staatlichen Kulturpolitikgestaltung wieder in Erinnerung zu bringen.³³⁶ Tatsächlich war der Hauptbezugspunkt für das Heranschreiten an die Herausarbeitung der Strategie „Kultuur 2020“ die Existenz der ersten, vom Riigikogu am 16. September 1998 verabschiedeten Grundlagen der staatlichen Kulturpolitik.

Im Jahr 2005 kamen die ersten Impulse auf, diese geltenden Leitlinien zu überarbeiten. In seinem programmatischen Artikel „Estonische Kulturpolitik am Scheideweg“ vom Jahr 2005 manifestiert der damalige Kulturminister Raivo Palmaru, dass die historisch entwickelte elitär-bewahrende Kulturpolitik, die sich ausschließlich auf die Dominanz der Normen der Hochkultur beruft, nicht mehr den Anforderungen einer sich dynamisch entwickelnden Gesellschaft entspreche. Mit dem Hinweis auf das Grundgesetz sieht er das Hauptziel der Kulturpolitik darin, für die Menschen Bedingungen zu schaffen für eine freie geistige und physische Entwicklung und kreative Selbstverwirklichung. Er kündigt die Gründung einer neuen Abteilung für kulturpolitische Analysen und strategische Planungen im Kulturministerium an, um in Zusammenarbeit mit Akademikern die vorhandenen kulturpolitischen Dokumente zu analysieren und auf dieser Grundlage künftig die Kulturpolitik strategischer gestalten zu können. Auch der Minister bedauert das Fehlen einer öffentlichen Diskussion über die Kulturpolitik in Estland und schlägt selbst als neue Ausrichtung eine demokratische Kulturauffassung vor, wobei folgende kulturpolitische Begriffe grundlegend sein sollten: Zugänglichkeit und Beteiligung, Kriterien der Vielfalt und Befriedigung der Kulturnachfrage der Bürger. Damit soll auch die dominierende Rolle des Staates mehr und mehr an die Zivilgesellschaft und den Markt übergehen.³³⁷ Wie im Kapitel II. 2.2 bereits dargestellt, fiel gerade in diesem Jahr der

³³⁴ S. Mikko Lagerspetz, Rein Raud 1997: Cultural policy in Estonia. Part A: National report on cultural policy in Estonia and its impact 1988-95. Prepared at the request of the Estonian Ministry of Culture and Education. European Programme of National Cultural Policy Reviews. Strasbourg, 108f.

³³⁵ Kultuuriministeerium 1996: „Eesti riiklik kultuuripoliitika lähiaastatel“, Tallinn.

³³⁶ Jaak Allik in der Sendung „Jüri Üdi Klubi“ vom 19.09.2011 im ETV2.

³³⁷ Raivo Palmaru 2005: Eesti kultuuripoliitika teelahkmel. In: Riigikogu Toimetised, 2005, 12, 4. Nach der Auffassung des Ministers wird die estnische Kulturpolitik von den Institutionen der Europäischen Union (die für die nationale Ebene wenig Spielraum übrig ließen), dem estnischen Parlament und dessen Kulturausschuss, dem Kulturministerium und Kommunen gestaltet. Hierbei wird außer Acht gelassen, dass sämtliche andere Politikbe-

Startschuss für die Annäherung einer Entfaltung der staatlichen Maßnahmen für die Entwicklung der Kreativwirtschaft in Estland. Die erwähnte neue Entwicklungsabteilung des Ministeriums war ebenso zuständig für dieses Thema, als auch für die Aktualisierung der kulturpolitischen Strategien.

Dass die Begrifflichkeiten und die Hinweise auf historische Bezüge im Artikel des Kulturministers bezüglich der bereits dargestellten Veröffentlichung von Egge Kulbok-Lattik übereinstimmen, liegt daran, dass diese Wissenschaftlerin vom Ministerium beauftragt wurde, die grundlegende Erneuerung der kulturpolitischen Leitlinien zu koordinieren. Sie beschreibt ihre Erfahrung im Ministerium als „kurz, jedoch lehrreich“. Als eines der gängigen Muster für latente Vorwürfe betreffend die heimischen Zustände³³⁸ weist sie einleitend auf gängige, aber in Estland fehlende Praktiken in „Europa“ als ein Argument, auf das man nicht weiter einzugehen brauche:

„Auf kulturpolitikbezogenen Konferenzen in Finnland und anderswo in Europa ist es aufgefallen, dass die Forscher der Kulturpolitik gute Kooperationsbeziehungen zu den Kulturministerien und anderen Steuerungsbehörden des Kulturlebens dieser Länder haben – Universitäten und Regierungsbehörden arbeiten zusammen. Im Frühjahr 2005, als Raivo Palmaru zum Kulturminister wurde, war zu hören, dass er eine neue programmatische Herangehensweise an die Kulturpolitik plant. Mit Professor Mikko Lagerspetz und Anu Kivilo haben wir im Namen der Magisterlehrgänge des Kulturmanagements der Universität Tallinn und der Musikakademie dem Kultusminister einen Vorschlag zur Zusammenarbeit geschickt. Als Antwort auf den Brief organisierte der Minister einen Treffen, bei dem sich herausstellte, dass er eine ausführliche Erneuerung der Grundlagen der Kulturpolitik plant und dass eine Person für die Steuerung dieses Prozesses gebraucht würde. /.../

Bei der Aufnahme der Arbeit im Ministerium war von Anfang an klar, dass der vom Minister initiierte Prozess nicht allen Beamten notwendig erschien. /.../ Es gab jedoch auch die Auffassung, dass das Ministerium eine generalisierende und reflektierende Einheit braucht. Es wurde beschlossen, dass vor der Herausarbeitung neuer Prinzipien für die Steuerung des Kulturlebens die bestehenden angeschaut werden. Als darauf folgende Etappe war geplant, Schlussfolgerungen zu formulieren, danach die Ausgangsversion des neuen Dokuments vorzuschlagen, wonach die breitere Kulturöffentlichkeit einbezogen worden wäre. Wir haben den Text der Grundprinzipien nach einzelnen Prinzipien durchgearbeitet und hinterfragten die Gültigkeit von jeder Richtlinie, beispielsweise, ob der Gedanke zeitgemäß und zukunftsstragend ist, ob das Gesagte

reiche und entsprechende Gesetzgebung die kulturpolitischen Bedingungen bedeutend mitbestimmen. Die Kulturpolitik definiert Palmaru in einem Nebensatz wie folgt: (staatliche) „Umverteilung der Werte mit dem Ziel die Entwicklung der Kultur zu unterstützen“. Obwohl der Minister in der Einleitung seines Aufsatzes einen weit gefassten Kulturbegriff skizziert, zielt seine kulturpolitische Auffassung hauptsächlich auf die Fördermechanismen im Bereich der Künste. Im Bezug auf die Europäische Union erwähnt Palmaru, dass Estland dort verstärkt seine nationalen Interessen vertreten muss, dass die EU andererseits durch ihre Wertschätzung der kulturellen Vielfalt für eine kleine Nation einen guten Schutz gegen die Gefahren der Globalisierung biete.

³³⁸ Vgl. z. B. die Argumentationslinien der Filmakteure im Kapitel I. 1.2.

alle relevanten Aspekte abdeckt, oder etwas hinzugefügt werden sollte, ist die Wahl gut.

Dank vieler sachkundiger und tüchtiger Beamte wurde ein recht gutes Material zusammengetragen, das ausreichte, um die Hypothese aufzustellen, dass diese Grundprinzipien sich tatsächlich erschöpft haben und eine neue Strategie für die Gestaltung des Kulturlebens gefragt wäre.³³⁹

Dieser Prozess geriet ins Stocken, als sich herausgestellt hatte, dass die im Dezember 2005 verabschiedete neue Verordnung der Regierung zur Herausarbeitung von strategischen staatlichen Politikdokumenten für derartige deklarative Grundprinzipienpapiere keine Möglichkeit mehr vorsah. Die neue bürokratische Verordnung setzte eine konkrete ganzheitliche Strategieplanung voraus, die neben politischen Leitlinien auch Finanzierungsprinzipien berücksichtigen soll. Das Ministerium musste sich umorientieren und auch die eigene Arbeit auf vierjährige, jährlich zu überarbeitende Entwicklungs- und Aktionspläne umstellen.³⁴⁰

Es gibt hauptsächlich zwei Gründe, warum im Jahr 2011 die Überarbeitung der seit 1998 geltenden Leitlinien der estnischen Kulturpolitik wieder auf die Tagesordnung kam. Erstens mussten die Verantwortlichen anerkennen, dass die Postulierungen dieses über zehn Jahre alten Dokuments in einigen Aspekten nicht mehr zeitgemäß waren, oder dass vielmehr einige wichtige Bezüge fehlten. Darunter zum Beispiel der Umstand, dass Estland zwar bereits seit 2004 Mitglied der EU ist, die entsprechenden kulturpolitischen Konsequenzen und Möglichkeiten aber in den Leitlinien keine Berücksichtigung fanden. Es fehlten auch mittlerweile zentrale strategische Themen wie Digitalisierung des kulturellen Erbes und der Zugang zu digitalen aktuellen Kunstwerken, Kreativwirtschaft und Internationalisierung des Kulturbetriebs. Neben thematischen Lücken wurde erkannt, dass in der neuen Struktur der Arbeitsdokumente die Möglichkeit fehlte, langfristige Visionen zu definieren, denn in den Entwicklungsplänen der Organisationen und des Ministeriums musste jede beschriebene Maßnahme unmittelbar mit einer Finanzierungsaussicht verbunden sein, und das im Rahmen von vier Jahren.³⁴¹

Zweitens – was als ein „polittechnologischer Grund“ laut Ragnar Siil die tatsächliche Unumgänglichkeit begründete – gab es eine große Unzufriedenheit mit der Arbeit der damaligen Kulturministerin Laine Jänes/Randjärv, die bei zwei großen Themen in Konfrontation mit der Kulturöffentlichkeit geraten war. Zum einen handelte es sich um die Museumsreform und

³³⁹ Egge Kulbok 2006: Minu lühike, ent õpetlik kogemus kultuuriministeeriumis. In: Sirp vom 31.03.2006.

³⁴⁰ Auf diesen Umstand weisen sowohl der spätere verantwortliche Abteilungsleiter des Kulturministeriums, Ragnar Siil (im Interview mit der Autorin im April 2014) als auch Egge Kulbok-Lattik hin (Kulbok 2006).

³⁴¹ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

zum anderen um missglückte Reformen im Musikbereich und die nach sich ziehenden öffentlich ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten mit der staatlichen Konzert- und Orchesterorganisation. In den Reihen der Kulturelite rumorte es heftig, der Rücktritt der Ministerin wurde verlangt. Gleichzeitig war es aber auch klar, dass sich die entstandene Lage nicht allein durch die Neubesetzung des Ministerpostens bessern würde und dass daher verbindende langfristige Vereinbarungen getroffen werden sollten, wobei die Fürsprechorganisationen³⁴² der unterschiedlichen Kulturfelder eine zentrale Rolle einnehmen würden. Das neue Grundlagendokument war also geeignet, die teilweise überhitzten Diskussionen auf dem Kulturfeld zu versachlichen.

Wenn die kulturpolitischen Aspekte der Parteiprogramme üblicherweise nur die Wichtigkeit der Präambel des Grundgesetzes³⁴³ betont haben, nahmen diese bei der Wahlkampagne der Parlamentswahlen des Jahres 2011 einen ungewohnt renommierten Platz ein. Es herrschte die Meinung, man müsse der Kultur mehr Gehör verschaffen und sollte sich dafür besser und umfassender organisieren – alle Parteien hatten in irgendeiner Form in ihren Wahlprogrammen verlangt, dass neue kulturpolitische Leitlinien ausgearbeitet werden sollten. Das stand dann auch im neuen Koalitionsvertrag und die Ausarbeitung der Umsetzung war eine der ersten Anordnungen des neuen Kulturministers Rein Lang an seinen Beamten.³⁴⁴

Bereits am 15. Januar 2011 hatte im Telliskivi Kreativviertel in Tallinn eine Versammlung stattgefunden, um über mögliche Lösungswege für eine neue Anbahnung zur Verbesserung des gesellschaftlichen Stellwerts der Kultur zu diskutieren. Am 22. Februar wurde äußerst medienwirksam die Kammer der Estnischen Kultur gegründet. Als Interessensvertretung für Kultur sollte sie ideell analog zu einer Industrie- und Handelskammer agieren. Die Kammer war durch prominente Persönlichkeiten besetzt und konnte sich schnell Vertretungslegitimität und symbolisches Kapital gegenüber den Akteuren des Kulturfeldes, den staatlichen Institutionen, den Medien und der allgemeinen Öffentlichkeit verschaffen. Ohne größere Diskussionen oder Hinterfragungen galt es als selbstverständlich, dass eben diese neue Vereinigung dem Ministerium ein neuer Partner sein würde, der die Stimme der „Kultur“ verkörpert. Es gab nur einzelne Stimmen, die darauf hingewiesen haben, dass die neue Vereinigung selbstbezogen vorgehe und die Allgemeinplätze der Festtagsrhetorik durch konkrete Zielsetzungen

³⁴² Fürsprechorganisation ist eine wortwörtliche Übersetzung des neuen Begriffs „eestkosteorganisatsioonid“ im estnischen Kulturkontext. Damit sind unterschiedliche Verbände und Institutionen eines Kulturbereichs gemeint, die sich für die Interessen dieses Bereichs und dessen Akteure einsetzen.

³⁴³ Der Präambel des estnischen Grundgesetzes manifestiert, dass der Staat die Erhaltung der estnischen Nation und Kultur für alle Zeiten garantieren muss.

³⁴⁴ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

ersetzt werden sollten. Auch sei die Wortwahl verwunderlich, wenn man die Kammer als eine „gemeinsam schlagende Faust“ positionieren möchte. In der allgemeinen Einmaligkeits-Begeisterung habe man außer Acht gelassen, dass auch bisher spartenübergreifende Diskussionsformate für den Dialog mit der Politik durchaus vorhanden gewesen seien und zwar in Form von runden Tischen der Künstlerverbände und Fürsprechorganisationen beim Kulturministerium. In der Hochstimmung sei ebenso nicht beachtet worden, wie günstig die Gründung der Kammer unmittelbar vor den Parlamentswahlen positioniert worden war, wo einige der aktiveren Wortführer gleichzeitig sich dort zur Wahl stellten.³⁴⁵

Die beinahe permanent anwesende Klage über den fehlenden oder mangelhaften Dialog im Kulturbereich muss vor dem Hintergrund der imagefördernden Betonung der staatlichen Bemühungen einer besseren Entwicklung der zivilgesellschaftlichen Politikbeteiligung in Estland eigentlich überraschen. Wie beim Thema der Kreativwirtschaft³⁴⁶, sehen Verantwortliche Estland auch hinsichtlich der Erfahrungen der Organisation der Bürgerbeteiligung in politischen Entscheidungsprozessen in der Position, anderen Staaten als Vorbild zu dienen.³⁴⁷ Estlands Image als Vorreiter bei e-governance und in der Entwicklung für webbasierte öffentliche Dienstleistungen wurde unter anderem auch dadurch gepflegt, dass im Jahr 2001 das Beteiligungsportal „Heute entscheide ich“ (Täna otsustan mina) eingerichtet und bis heute gründlich optimiert wurde. Nach anfänglicher Begeisterung ebte das öffentliche Interesse für diesen Beteiligungsmechanismus nämlich schnell wieder ab, nach drei Jahren gingen nur noch wenige Vorschläge der Bürger ein, was unter anderem daran gelegen haben mag, dass nur ein Bruchteil der Anregungen irgendeine Berücksichtigung fand. Im Jahr 2008 wurde das Portal geschlossen und eine neue Plattform unter www.osale.ee (Beteilige dich) eröffnet. Es wurde auf eine bessere Organisierung der Beteiligungs-, Bearbeitungs- und Feedbackprozesse gesetzt. Auf www.osale.ee werden Entwürfe neuer Verordnungen und Gesetzestexte veröffentlicht, damit Bürger dazu Stellung nehmen und Veränderungen vorschlagen können. Die Berücksichtigung oder Nichtbeachtung der Kommentare muss von den Zuständigen nachvollziehbar dargestellt werden. Am 29. Dezember 2011 – also fast ein Jahr nach der Gründung der Kammer der Estnischen Kultur und parallel zum Anlaufen des Entwicklungsprozesses der neuen kulturpolitischen Leitlinien – hat die Regierung eine „Gute Praxis der Beteili-

³⁴⁵ S. Berk Vaher 2011: Kelle kultuuri koda? In: Postimees vom 26.02.2011, sowie Berk Vaher 2012: Kobamisi kohasema kultuuripoliitika poole. In: Sirp vom 20.12.2012.

³⁴⁶ S. Kapitel II. 2.2.

³⁴⁷ S. Liia Hänni auf der Website www.osale.ee im Videobeitrag „Mis on osalusveebi mõte?“ [Zugriff am 17.11.2014]. Hänni ist Direktorin des Programms für e-Demokratie und e-Beteiligung an der e-Governance Academy, die im Jahr 2002 unter der Beteiligung der estnischen Regierung, des Entwicklungsprogramms der UNO (UNDP) und des Institute for Open Society (Soros) gegründet wurde.

gung“ beschlossen³⁴⁸, was die Behörden verbindlicher dazu verpflichtet, die Öffentlichkeit und Interessensvertretungen über Politikvorhaben zu informieren und zu konsultieren. Laut Liia Hänni haben sowohl die Beamten, als auch die Bürger mittlerweile ein besseres Verständnis von den Vorteilen und Mechanismen der politischen Beteiligung. Im Vergleich zum ersten Versuch des Webportals „Heute entscheide ich“ wird jetzt auch Wert darauf gelegt, dass Bürger, die mit eigenen Initiativen auf www.osale.ee auftreten, es verstehen, sich für Mehrheiten und Unterstützung für die eigene Idee einzusetzen, um so für die Legitimität zu sorgen und eine breitere öffentliche Diskussion anzuregen.

Neben diesen staatlich geförderten Beteiligungsmechanismen gibt es parallel eine Reihe von Basisinitiativen der Bürger. In den Städten haben sich beispielsweise Nachbarschaftsbewegungen gegründet. Die bekannteste davon ist der Verein der „Neuen Welt“ (Uus Maailm)³⁴⁹ von Tallinn. Diese Bürgerinitiative setzt sich ein für die Erhaltung und Verbesserung der urban-sozialen Strukturen der Nachbarschaft im Stadtviertel Uus Maailm. Mit ihren Aktionen um den Bau eines Gemeindezentrums, dem Straßenfestival und den Informationskampagnen für mehr Fahrräder in Tallinn haben sie viel Aufmerksamkeit erhalten. Der Verband ist für sein Engagement mehrfach ausgezeichnet und prämiert worden, die Mitglieder sind zu mehreren Fachtagungen in Europa eingeladen worden und haben den estnischen Präsidenten zu den Fragen des bürgergesellschaftlichen Engagements beraten.³⁵⁰ Diese Bürgerbewegung stand damit mehr oder weniger bewusst für die Wertevermittlung und Informationsarbeit für die Verbesserung einer Bürgergesellschaft.

Mit „Teeme ära!“ (Packen wir es an!) wurden im Jahr 2008 medienwirksam 50.000 Bürger in Estland zu einer gemeinsamen Müllräumaktion mobilisiert. Aus dieser positiven Erfahrung wuchsen in den folgenden Jahren immer wieder landesübergreifende Überlegungen zum gemeinschaftlichen Anpacken verschiedenster Probleme, lokal wie global. Mittlerweile gibt es auch bei dieser Aktion einen Transfer nach außen. „Let’s Do It! World“ ist eine Initiative, die nach dem estnischen Vorbild vom 2008 mittlerweile nach eigenen Angaben 112 Länder ver-

³⁴⁸ Dokument „Kaasamise hea tava“ 2011: Riigikantselei: <https://riigikantselei.ee/et/kaasamise-hea-tava> [Zugriff am 17.11.2014].

³⁴⁹ S. www.uusmaailm.ee. In 2011 hat Jaan Tootsen den Dokumentarfilm „Uus Maailm“ präsentiert. Er zeigt darin die Entwicklungsgeschichte des Nachbarschaftsverbandes über fünf Jahre. Dabei geht es sowohl um Ideale und Euphorie als auch um Schwierigkeiten in der Gemeinde, um Erschöpfung und Verpflichtungen hinsichtlich öffentlicher Förderung und Aufmerksamkeit.

³⁵⁰ Der Präsident sorgte auch für die Verbreitung eines neuen Begriffs für die Bürgervereinigungen oder dem dritten Sektor: *Vabakond* heißt so etwas wie „Freischaft“ (wie Gesellschat) oder „Freigemeinde“, es ist eine Bezeichnung für die Versammlung von freien Vereinigungen. S. z. B. Peeter Päll 2014: *Vabakond – ühiskond või erakond?* In: *Postimees* vom 04.02.2014.

eint, wobei bis jetzt 11 Millionen Teilnehmer gezählt worden seien. Die Bewegung gehört zum Umweltprogramm der UNO (UNEP).³⁵¹ Wie bereits bei der Beschreibung der politischen Einflussnahme des Theaters NO99 behandelt, wurden die Stimmung und die Ideale dieser Bürgerbewegungen künstlerisch eindrucksvoll und gesellschaftlich einflussreich verwertet, was auch sein Echo in den internationalen Fachkreisen gefunden hat.³⁵²

Ein Formattransfer aus Schweden (aber auch Finnland, Norwegen und Dänemark) ist wiederum das Meinungsfestival (Arvamusfestival), das im Sommer 2013 zum ersten Mal abgehalten wurde, eine große Beachtung fand und im Jahr 2015 zum Vorbild für lettische Nachahmer wurde. Die Initiatoren definieren das Ziel des Festivals wie folgt:

„Das Ziel des Meinungsfestivals ist es, in Estland einen offenen, die gesamte Gesellschaft einbeziehenden Treffpunkt für eine Förderung für Meinungskultur ohne politischen Ambitionen und Bürgerbildung zu schaffen. Unser Festival ist gesellschaftsübergreifend, selbstentsprungen und offen für alle. Wir möchten, dass sich auf dem Festival wachsame und aktive Leute über Themen austauschen würden, die relevant für die estnische Gesellschaft sind.“³⁵³

Wie diese Beispiele zeigen, äußerten sich in der estnischen Gesellschaft und bei staatlichen Institutionen in den letzten zehn, vor allem aber seit drei bis vier Jahren mehrere Entwicklungen der Bürgerbeteiligung und Bürgerengagement, die sowohl für eine größere Sensibilisierung als auch für erhöhte Erwartungen bezüglich dieses Themas gesorgt haben. Auch wenn von den Beteiligten selbst kaum thematisiert, spielt die Dimension globaler zivilgesellschaftlicher Bewegungen eine Rolle beim Zusammenschluss der Kulturakteure für die Vertretung eigener Interessen in Form eines Experiments mit neuen kulturpolitischen Beteiligungsvorgängen. Dem Prozess der Entstehung des Dokuments „Kultuur 2020“ war beispielsweise die transnational ausgetragene und auch in Estland für emotionale Reaktionen verantwortliche Kontroverse um ACTA³⁵⁴ vorausgegangen. Auch in der EU ist eine effizientere Bürgerbeteiligung an politischen Entscheidungsprozessen ein angestrebtes Ideal.

³⁵¹ S. Website der Initiative: <http://www.letsdoitworld.org/>

³⁵² S. Kapitel I. 1.1. Ott Karulin berichtet, dass der Vorlaufsitzung der Kulturschaffenden im Januar 2011, auf der die Gründung der Kammer der Kultur beschlossen wurde, eben ein intimeres Treffen von 10 Personen um Tiit Ojasoo, dem künstlerischen Leiter des Theaters NO99 vorgegangen war. Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁵³ S. Webseite der Initiative: <http://www.arvamusfestival.ee> Nach Angaben der Initiatoren wurden sie zu dem Format durch persönliche Erfahrungen auf dem Festival Almedalsveckan in Schweden inspiriert. Sie geben auch an, dass es ähnliche Formate in anderen nordischen Länder gibt.

³⁵⁴ ACTA - Anti-Counterfeiting Trade Agreement. Ein geplantes internationales Abkommen gegen Produktpiraterie, gegen dessen Unterzeichnung Anfang 2012 europaweite Proteste stattgefunden haben.

2.3.2 Wie packen wir es an? Transparenz, Pfadtreue und bürokratische Techniken

Die erste öffentliche Aktivität der Kammer der Estnischen Kultur war ein zweitägiges Forum mit dem Titel „Die geistige Sicherheit Estlands und die Leitlinien der Kulturpolitik“. Es wurde vom 11.-12. November 2011 in Haapsalu abgehalten. Der estnische Präsident Toomas Hendrik Ilves hat die Eröffnungsrede gehalten, Vertreter der Parlamentsparteien und der Kulturminister debattierten über kulturpolitische Grundsätze. Es gab einen Vortrag über den theoretischen Rahmen der Kulturpolitik und einen über Entwicklungstendenzen der Kreativwirtschaft im europäischen Kontext³⁵⁵. Neben Visionsreden wurde unter dem Motto „Alles ist mit allem verbunden“ über die Verbindungen der Kultur mit anderen Lebensbereichen diskutiert, wobei eine breite, gesellschaftspolitische Auffassung der Kulturpolitik demonstriert wurde, die auch bei dem neuen Leitliniendokument berücksichtigt werden sollte. Die entsprechenden Ansprüche zeigten sich in fünf Themen: Kultur und Demografie, Kultur und Bildung, Kultur und Technologie, Kultur und Wirtschaft, Kultur und Staat.

Der Vorstand der Kammer der estnischen Kultur hat drei Delegierte ernannt, die die Kammer und damit die Kulturöffentlichkeit beim Prozess der Herausarbeitung der kulturpolitischen Leitlinien vertreten sollten. Einer von diesen Vertretern war auch Ott Karulin, der sich neben seiner beruflichen Tätigkeit als Leiter der Theateragentur gleichzeitig bei der Kammer der Kultur als Mitglied der dort gebildeten Arbeitsgruppe für kulturpolitische Untersuchungen engagierte. Diese Arbeitsgruppe wollte einerseits eine Bestandaufnahme der kulturpolitischen Forschung in Estland versuchen, andererseits für die Wichtigkeit der bewussten Entwicklung der Kulturpolitik werben, basierend auf konkreten Untersuchungen und theoretischen Grundlagen.

Der sogenannten Leit- oder Steuerungsgruppe des Prozesses zur Herausarbeitung der Leitlinien gehörten vom Ministerium die leitenden Beamten Jorma Sarv und Ragnar Siil, drei Vertreter der Kammer der Kultur, sowie Vertreter der Staatskanzlei, des Bildungs- und des Finanzministeriums an. Den für die Inhalte zuständigen nichtpolitischen Kern bildeten die Vertreter der Kammer und die beiden Beamten des Ministeriums. Die Vertreter der anderen Ministerien wechselten im Laufe des Prozesses, sie repräsentierten aus Sicht von Ott Karulin nicht in erster Linie ihre eigene Kompetenz, sondern vertraten die entsprechende Institution.

³⁵⁵ Den englischsprachigen Vortrag hielt Professor Tuomas Auvinen von der Abteilung für Kulturmanagement und Sozialfächer der Estnischen Musik- und Theaterakademie.

Eingebracht haben sie sich vor allem bei strukturellen und formalen Fragen und bei der Festlegung des Grades der Generalisierung.³⁵⁶

Als die Leitgruppe der Leitlinien die Details des Vorgehens beschlossen hatte, gab es die grundlegende Übereinstimmung, dass hier nach dem Prinzip einer „totalen Beteiligung“ vorgegangen wird. Die an dem Prozess beteiligten Vertreter der unterschiedlichen Kulturbereiche sollten vorbehaltlos ihre eigenen Impulse einbringen können. Es gab den Grundsatz eines „weißen Papiers“ und die Bereitschaft, mit dem dadurch womöglich entstehenden Chaos und anderen Risiken umzugehen. Ragnar Siil sieht hier einen Unterschied zu üblichen Verläufen der politischen Beteiligung, wo meistens über einen vorformulierten Dokument- oder Gesetzesentwurf beraten wird, oder wo die Beteiligten eine ganz konkrete Lücke füllen, oder einen Textbaustein liefern sollten.³⁵⁷ Trotz der Metapher des „weißen Papiers“ gab es einige thematische Vorgaben wie etwa die Vision des gewünschten Zustands des jeweiligen Kulturbereichs im Jahr 2020, Überlegungen zu Querverbindungen und Gemeinsamkeiten zu anderen Lebensbereichen, oder aktuelle Politikschlagwörter wie Kreativwirtschaft, Internationalisierung und Kulturexport. Ott Karulin spricht hier über eine Ausgangsaufgabe, die den Fürsprechorganisationen der Kulturbereiche vorgegeben wurde.³⁵⁸

Ein weiterer Grundsatz neben der Beteiligung war eine völlige Transparenz über die Tätigkeit der Leitgruppe, über die eingegangenen Materialien und Zwischenentwürfe. Diese Transparenz wurde über die Website www.kultuuripoliitika.ee gewährleistet, auf der neben bereits existierenden Politikdokumenten und Strategieplänen der Organisationen und Kulturbereiche ständig auch der Stand der öffentlichen Diskussion durch Medienbeiträge aktualisiert wurde. Direkt über diese Webseite war es sowohl für Einzelpersonen als auch Organisationen möglich, über die Beteiligung der entsprechenden Arbeitsgruppen der einzelnen Kulturfelder hinaus Vorschläge einzureichen.

Neben der Erstellung eines Zeitplans wurde auch die Grundstruktur des Dokuments festgelegt. Es sah einen allgemeinen Teil vor, in dem kulturpolitische Ziele und die Rolle der Kultur und der Kreativität in der Gesellschaft dargestellt werden sollten. Ein weiterer Teil des Dokuments sollte die Verbindungen der Kultur mit anderen Lebensbereichen thematisieren und im dritten Teil sollten die Ziele und Visionen der einzelnen Bereiche berücksichtigt werden. Der Zeitplan konnte so zwar nicht eingehalten werden und wurde sogar um mehr als ein Jahr

³⁵⁶ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁵⁷ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁵⁸ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

überschritten, doch der Prozess einer wirklichen Beteiligung war der Leitgruppe wichtiger, als die Einhaltung des Zeitrahmens.

Auf Drängen der Mitglieder der Kulturkammer hat man sich auf einen weiteren Grundsatz geeinigt. Das Dokument sollte auf konkreten Analysen zum aktuellen Stand der einzelnen Bereiche basieren. Die dafür nötige Grundlage sollte die kulturpolitische Arbeitsgruppe liefern. Mit finanzieller Unterstützung durch Kultuurkapital und im Auftrag des Ministeriums sollten die aktuellen Praktiken der einzelnen Kulturbereiche mit den vorhandenen Politikdokumenten und Vorgaben verglichen werden. Das Ministerium hat sich seinerseits verpflichtet, eine Analyse über die Einhaltung der geltenden kulturpolitischen Leitlinien zu verfassen.

Das Ministerium beschränkte sich bei der Analyse der Umsetzung der Leitlinien von 1998 auf kurze Bestandsaufnahmen aus einzelnen Kulturbereichen. Dafür waren die Bereichsräte des Ministeriums zuständig. Zusammenfassende Schlussfolgerungen seien laut Ott Karulin nicht möglich gewesen, da dieses Dokument im Grunde nicht umgesetzt worden sei.³⁵⁹ Die kulturpolitische Arbeitsgruppe der Kulturkammer befolgte bei ihrer Analyse die Zielsetzung, auf theoretischer Grundlage die geltenden kulturpolitischen Dokumente (Gesetze, Entwicklungspläne, u. a.) zu analysieren und mögliche Problemstellen für die weitere Entwicklung hervorzuheben. Den theoretischen Ausgangspunkt boten die von François Matarasso und Charles Landry formulierten 21 strategischen Dilemmata der Kulturpolitik.³⁶⁰ Diese Vorlage bestimmte auch den strukturellen Aufbau der Studie: Nach vorabgestellten zusammenfassenden Schlussfolgerungen wurden zu jedem der 21 Dilemmata die Ergebnisse von unterschiedlichen Kulturbereichen beschrieben. Die Autoren waren der Auffassung, dass eindeutige Divergenzen zwischen den politischen Grundlagen und eigentlichen Praktiken auf einen dringenden Bedarf an Aktualisierung der Maßnahmen hinweisen.

³⁵⁹ Ott Karulin ebenda.

³⁶⁰ François Matarasso, Charles Landry 1999: Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy. – Cultural Policies Research and Development Unit, Policy Note No. 4. Council of Europe Publishing, Strasbourg Cedex.

Diese Dilemmata sind: Framework dilemmas: 1. Culture as the arts or Culture as a way of life; 2. Cultural democracy or Democratisation of culture; 3. Culture as a self-justifying value or Culture as development; 4. Art as a public good or Art as a conditional activity. Implementation dilemmas: 5. Consultation or Active participation; 6. Direct control or Insulation from the political process; 7. Public or Private; 8. Prestige or Community; 9. National or International. Social development dilemmas: 10. Communities or Community; 11. Cultural diversity or Monoculture; 12. Heritage or Contemporary; 13. Visitors or Residents; 14. External image or Internal reality. Economic development dilemmas: 15. Subsidy or Investment; 16. Consumption or Production. Management dilemmas: 17. Centralisation or Decentralisation; 18. Direct provision or Contracting-out; 19. The Arts or the Artist; 20. Infrastructure or Activity; 21. Artists or Managers.

Die Untersuchung der Forschergruppe der Kulturkammer wurde unter dem Titel „Die Grundbegriffe und Richtungen der estnischen Kulturpolitik“ veröffentlicht. Bei dieser Studie fällt auf, dass es hierzu weniger öffentliche Reflektionen über die eigentlichen Ergebnisse gab, als eher interne Fragen zur Methodik und den Begrifflichkeiten. Die Arbeitsgruppe der Kulturkammer wurde geleitet von Egge Kulbok-Lattik, die beim ersten Versuch der Überarbeitung des seit 1998 existierenden Leitliniendokuments beteiligt gewesen war und von damals viel Grundlagenmaterial besaß. Aus der Sicht einiger anderer Mitglieder der Arbeitsgruppe hatte der erste Versuch politisch andere Vorgaben und Ziele befolgt³⁶¹ und sollte hier keine Rolle mehr spielen, trotzdem hat dieser Aspekt den neuen Prozess überschattet.³⁶² Mit dieser ablehnenden Einstellung wurde die eigentlich legitime Hinterfragung des methodischen Vorgehens anlehnend an den Text von Matarasso und Landry nicht weiter beachtet. Es gab nur die – auch in der Veröffentlichung der Studie angegebene – Begründung, diese Dilemmata seien ausgewählt worden, weil diese theoretische Grundlage auch dem Text der Leitlinien als Ausgangspunkt und Strukturstütze dienen sollte. Auf diese Weise sollte es vereinfacht werden, die Ergebnisse der Studie mit dem Input von einzelnen Kulturfeldern zu vergleichen.³⁶³

Den Text von Matarasso und Landry hatte Ott Karulin vorgeschlagen und er gehörte auch zu der Gruppe von drei Forschern, die den Gesamttext anhand der Analysen der einzelnen Bereiche verfassten. Er berichtet von einer internen Opposition durch Egge Kulbok-Lattik, die dazu geführt habe, dass eine grundsätzliche Auseinandersetzung über den Inhalt der einzelnen Beiträge, ein Ausdiskutieren der Eckpunkte und eine dementsprechende gründliche Einordnung nicht möglich gewesen sei. Im Interesse einer „emotionalen Prozesssteuerung“ habe man daher in der Endfassung nur zusammengefasst, was die einzelnen Forscher über ihre Bereiche geliefert hatten.³⁶⁴

In einer der wenigen öffentlichen Besprechungen der Studie mussten die Autoren sich den Vorwurf der Kritiklosigkeit gegenüber der theoretischen Vorlage von Matarasso und Landry gefallen lassen. Berk Vaher hinterfragt in seinem Artikel, ob die übernommene Liste der Dilemmata nicht hätte optimiert werden können, da einige Punkte untereinander Wiederholun-

³⁶¹ Minister Palmaru (2005-2007) vertrat das Zentrumpartei (Keskerakond), während Minister Lang (2011-2013) der Reformpartei (Reformierakond) angehörte.

³⁶² Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁶³ Eesti Kultuuri Koda 2012: Eesti kultuuripoliitika põhimõisted.... Das beschreibt auch Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁶⁴ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014. Die Diskussion in der internen Mailingliste der Arbeitsgruppe zeigt jedoch auch, dass Kulbok-Lattik sich mehr inhaltliche und grundlegendere Auseinandersetzung über die theoretische Ausgangslage und die Zielsetzung der Studie, aber auch über das Vorgehen der Arbeitsgruppe über dieser Studie hinaus gewünscht hat.

gen beinhalten. Auch würden die über zehn Jahre alten Grundsätze einige aktuelle Fragestellungen nicht abdecken, so etwa die Fragen des Zugangs zum Wissen, des geistigen Eigentums und des virtuellen Raums. Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die Einhaltung der gängigen Einteilung in separate Kulturbereiche, die außer Acht lässt, dass einige der ewigen Probleme eben aus dieser Konvention ausgehen könnten.³⁶⁵

In der Arbeitsgruppe entfachte sich nach der Fertigstellung damit ein interner Meinungsaustausch zu der Entstehung und Qualität der Studie. Die kulturpolitischen Begriffe seien weiterhin unklar, was auch dem Strategiedokument „Kultuur 2020“ zum Verhängnis werden könne. Der abgeschlossenen Untersuchung hätten eigentlich weitere Analysen vorausgehen müssen, die nun fehlten. Andererseits gab es Vorwürfe, die Kritik an der Studie würde vor allem die Unterschiede in der Weltanschauung der einzelnen Personen widerspiegeln. Auch wurde fehlende Kollegialität bemängelt. Die ganze Diskussion führte dazu, dass einige Mitglieder sich von der Arbeit der Arbeitsgruppe zurückgezogen haben.³⁶⁶

Beim Verfassen des Leitliniendokuments „Kultuur 2020“ wurde auf den Strukturaufbau nach Dilemmata von Matarasso und Landry verzichtet. Ott Karulin sah das Ziel der Studie der Forschungsgruppe trotzdem erfüllt. Er könne nach anderthalb Jahren Arbeit an dem Politikdokument sagen, dass viele zusammenfassende Prinzipien sich aufgrund der Ergebnisse der Studie begründen ließen und dass einige direkt daraus abgeleitet worden seien. Er – als Verfasser des Textentwurfs der Leitlinien – habe alle Punkte des allgemeinen einleitenden Teils des Dokuments in den Kontext der 21. Dilemmata gestellt und daraus folgend Formulierungen präzisiert. War eines der Dilemmata aus den Beiträgen nicht sichtbar, diskutierte die Leitgruppe darüber, ob gerade dieses noch einer besonderer Erwähnung verdiene.³⁶⁷ In dem Leitliniendokument wurde als Ziel festgehalten, dass in der Zukunft für mehr Qualität bei kulturpolitischen Entscheidungen weiter mit wissenschaftlichen Institutionen kooperiert werden soll. Die Studie der Arbeitsgruppe hatte gezeigt, dass das vorhandene Wissen und die Datengrundlage nicht ausgenutzt würden. Die Statistikerfassung unterscheidet sich in verschiedenen Kulturbereichen. Ebenso die Berücksichtigung des statistisch Erfassten für Politikgestaltung. Im ersten Entwurf der Leitlinien wurde die Verpflichtung des Staates implementiert, statistische Daten zu erfassen und diese bei strategischen Entscheidungen zu berücksichtigen. Nach dem „roten Stift“ des Ministers fiel dieser Punkt viel weicher aus und deutete hiernach nur noch auf eine

³⁶⁵ Vaher 2012: Kobamisi kohasema....

³⁶⁶ Diese Angaben stammen aus der gruppeninternen Mailingliste, der auch die Autorin dieser Arbeit angehörte.

³⁶⁷ Ott Karulin in der internen Mailingliste der kulturpolitischen Arbeitsgruppe der Kulturkammer in einer Mail vom 1. März 2013.

Berücksichtigung der Statistik. Dementsprechend entfiel auch die Fixierung des Ideals, Statistikerfassung so zu koordinieren, dass bereichsübergreifende Vergleiche möglich würden, und das auch bezüglich anderer Politikbereiche sowohl auf nationaler als auch auf europäischer Ebene.³⁶⁸

Das Dokument „Kultuur 2020“ berücksichtigt gesondert folgende Kultur- bzw. Themenbereiche: Architektur, Design, darstellende Künste, Film, Musik, Literatur und Verlage, bildende Kunst, Kulturjournalismus und Medien, kulturelle Vielfalt, Denkmalpflege, Museen, Volkskultur. Der Organisationsgrad der kulturellen Felder ist unterschiedlich hoch, genauso wie die Bereitschaft zu politischen Beteiligungsprozessen und die entsprechende Erfahrung damit. Erwartungsgemäß hat die Studie der Kulturkammer gezeigt, dass wenn Fürsprechorganisationen über ein hohes Maß an symbolischem Kapital verfügen, diese auch besser bei den politischen Entscheidungen einbezogen sind.³⁶⁹ Der Entstehungsprozess der neuen kulturpolitischen Leitlinien hat dieses Prinzip noch einmal bestätigt. Während im Film- und Theaterbereich die Gelegenheit dieses Prozesses zu Herausarbeitung eines umfassenden Entwicklungs- und Strategieplans genutzt wurde, offenbarten sich in anderen Bereichen schwer zu vereinbarende Positionen (wie im Musikbereich zwischen den Vertretern der klassischen Musik und denen von Pop und Jazz), oder wurde die mangelnde bereichsinterne Organisation dadurch erneut bestätigt, dass den entsprechenden Input der Bereichsrat des Ministeriums selber verfassen musste (wie im Bereich der bildenden Künste). Die Vertreter des Bereichs Volkskultur waren sehr motiviert, hatten jedoch mit der Erfüllung der Aufgabe laut Ott Karulin formale Schwierigkeiten. Die Beiträge von den Kulturfeldern unterschieden sich stark in der Qualität, im Umfang und im Grad der Generalisierung bzw. Konkretisierung.³⁷⁰

Mit Blick auf die Hauptfragestellung meiner Arbeit ist die Beobachtung von Ott Karulin von besonderem Interesse, dass die Vertreter der Bereiche von sich aus keine Bezüge genommen haben auf Themen, die mit der europäischen Union zusammenhängen. Auch gab es kaum Impulse in Richtung der Internationalisierung, die in den Strategiedokumenten des Kulturministeriums eine immer relevantere Rolle spielte. Karulin sieht hier außerdem einen Zusammenhang dazu, wie gut und stabil der eine oder andere Bereich staatlich finanziell unterstützt werde. Weniger stabile Kulturfelder, wie beispielsweise die bildende Kunst, hätten ein deutlich internationaleres Selbstverständnis, während die „Kernbereiche“ Musik, Theater und

³⁶⁸ S. zur Rolle der Statistik auch im Kapitel: I. 1.1 und Kapitel Kreativwirtschaft: II. 2.2.

³⁶⁹ Eesti Kultuuri Koda 2012: Eesti kultuuripoliitika põhimõisted..., 6, Punkt 9.

³⁷⁰ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

Film ein national geprägtes Selbstbild hätten. In einzelnen Fällen hat man sich bei den kulturpolitischen Vorschlägen auf ausländische Modelle bezogen. Diese Vorbilder wurden meistens herangezogen, wenn in einem Bereich ein umfassender Entwicklungsplan erarbeitet worden war.³⁷¹

Sowohl der Minister Rein Lang, als auch Ott Karulin zeigen sich enttäuscht von dem inhaltlichen Input der Kulturbereiche.³⁷² Statt innovative Visionen zu entwickeln, gab es eine starke Tendenz zur Konservierung des Erreichten. Eine Ausnahme bildeten nur die Bereiche Architektur und Design. Daher kann man von einer gewissen Pfadtreue sprechen, was dazu geführt hat, dass die Leitgruppe sich befangen sah in der selbst gewählten Logik des Beteiligungsprozesses, die außerhalb der Beiträge der Bereiche keine souveräne und zusätzliche Entwicklung von Visionen der Autoren des Leitlinientextes zuließ. Somit seien die Leitlinien nun eine zusammenfassende Version der geordneten und bearbeiteten Formulierungen der Vertreter der Bereiche.³⁷³

Jürgen Rooste schreibt dem Minister in einem Artikel die Äußerung zu, ein Teil des Materials von den Bereichen sei „dumm oder nicht zu gebrauchen“. Es müsse revidiert werden und würde dann für die erneute Überarbeitung zurückgeschickt.³⁷⁴ Die anfänglichen Grundsätze wurden nicht geändert, obwohl der Begriff des „roten Stifts“ des Ministers im Prozess durchaus zu einem geflügelten Wort wurde. Aus der Sicht seiner politischen Anschauung heraus habe der Minister in dem ersten Entwurf des Dokuments ungefähr 50 Stellen angestrichen, denen er auf gar keinem Fall zustimmen könne. Der innere Kern der Leitgruppe – Jorma Sarv, Ragnar Siil und Ott Karulin – hat zu jedem dieser Punkte Argumente entwickelt, die den Minister im persönlichen Gespräch überzeugen sollten. Dieser Prozess war recht langwierig, aber am Ende blieben ca. fünf Punkten übrig, in denen der Minister sich gegen die Wünsche des jeweiligen Bereichs durchsetzte. Es handelte sich hierbei nicht nur um Grundsatzfragen.³⁷⁵

Im Grunde wurden die meisten Wünsche also in irgendeiner Form berücksichtigt, trotzdem sieht Ragnar Siil als eine der größten Lehren aus diesem Prozess die Erkenntnis, dass in Zukunft die Erwartungen der einbezogenen Akteure besser gesteuert werden müssen. Die größte Herausforderung sei damit das disappointment management. Nachdem die Vertreter der betei-

³⁷¹ S. Inputdokumente und Entwicklungspläne der Bereiche Architektur, Theater, Film.

³⁷² S. Rooste 2013: Kas meil üldse...?

³⁷³ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁷⁴ Rooste 2013: Kas meil üldse...?

³⁷⁵ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014 und Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014. S. auch Ott Karulin 2013: Valdkond ja ministeerium võrdluses. In: Sirp vom 28.02.2013.

ligten Bereiche sich intern monatelang berieten, seitenlange Vorschlagslisten verfertigten, Entwicklungspläne ausarbeiteten, fanden sie sich in dem Dokument formal nur mit vier bis sechs Punkten berücksichtigt. Der Musikbereich hatte beispielsweise 24 Seiten Vorschläge eingereicht und zählte schlussendlich im Dokument nur sechs zusammenfassende, direkt dem Bereich zugeordnete Politikaspekte. Im Nachhinein konnten die Erklärungen zu den Bürokratietechniken kaum trösten. Wie Ragnar Siil dazu erklärt, wäre der erste Impuls der Steuerungsgruppe, daraus vielleicht für die Zukunft zu schlussfolgern, dass die Vorgaben zum Endformat von Anfang an genauer sein sollten. Es muss aber gleichzeitig erkannt werden, dass dies kontraproduktiv wäre, denn hätte man mit 24 Seiten Vorschlägen rechnen können, wenn man von Anfang an von vier Punkten im Enddokument redet? Gerade diese Einschränkungen wollte man am Anfang vermeiden.³⁷⁶

Die Steuerungsgruppe wusste allerdings auch selbst am Anfang nicht wie das Endformat aussehen wird. Erst im Laufe des Prozesses wurde eine neue Verordnung erlassen, die die staatlichen Politikdokumente noch einmal ordnete und das neue Format der Leitlinien in bestimmten klar aufgelisteten Politikbereichen vorgesehen hat. Die Politikdokumente dieses Formats sollen im Parlament verabschiedet werden und dort muss in regelmäßigen Abständen über die Umsetzung der Vorgaben politisch Rechenschaft gegeben werden. Die kulturpolitischen Leitlinien waren das erste Dokument dieses Formats und die Vertreter der Staatskanzlei hatten in der Steuerungsgruppe die Aufgabe sicherzustellen, dass die formalen Vorgaben eingehalten würden, damit die späteren Dokumente dieser Ebene eine gewisse formale Homogenität vorweisen könnten.³⁷⁷

Einer der formalen Vorgaben war der Umfang und der Grad der Generalisierung. Die Steuerungsgruppe hatte von 70 Seiten Inputmaterial eine erste Version von ca. 12 Seiten zusammengefasst. Schätzungsweise 60-70% der Themen waren in allen Bereichen deckungsgleich und wurden daher im einleitenden Teil als Hauptprinzipien zusammengefasst. So hat Ragnar Siil bei den „Musikern“ im Rahmen eines Schlichtungsgesprächs Punkt für Punkt nachgewiesen, an welcher Stelle im Dokument die entsprechenden Vorschläge vorkommen. Im Ergebnis fanden sich nur sehr wenige Punkte, die tatsächlich nicht berücksichtigt waren.³⁷⁸ Hier zeigen sich zwei Tendenzen: erstens scheinen die Vertreter einzelner Bereiche den Hauptteil des fertigen Dokuments gar nicht genauer beachtet zu haben und zweitens fühlt man sich von einem

³⁷⁶ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁷⁷ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁷⁸ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

kulturpolitischen Grundsatz nicht betroffen, wenn der jeweilige Bereich nicht konkret benannt wird.

Der Staatskanzlei war das Enddokument in seiner Endfassung noch zu umfangreich. Aus deren Sicht hätte der Hauptteil ausgereicht und die einzelnen Bereiche hätten gar nicht gesondert hervorgebracht werden sollen. Für die Kerngruppe der Steuerung, aber auch für das Ministerium wäre das Dokument in diesem Fall zu inhaltsleer geworden und sie haben sich in dieser Frage durchgesetzt. Mit dem Ergebnis, dass am Ende eigentlich keiner der Beteiligten mit dem Dokument zufrieden war.

Die inhaltlich verantwortlichen Mitglieder der Leitgruppe spürten beispielsweise eine gewisse Frustration darüber, dass die anfänglichen guten Vorsätze, den Kulturbereich mit anderen Politikbereichen zu verknüpfen, an verwaltungstechnischen Problemen scheiterten. Es war nämlich nicht möglich, in dem Dokument Verpflichtungen zu verankern, die den Zuständigkeitsbereich des Kulturministeriums überschritten hätten. Auch die Kulturpolitik der Städte und der lokalen Gemeinden konnte nicht in das Dokument einbezogen werden, womit wichtige praktische Fragen nicht erwähnt werden konnten. Damit sind die Beteiligten immer wieder mit ungelösten Problemen der estnischen Regionalpolitik und mit der nicht vollbrachten Verwaltungsreform kollidiert. Gerade die Staatskanzlei, die für die Koordination zwischen den unterschiedlichen Politikbereichen des Staates verantwortlich zeichnet, hat hier mit Hinweisen auf Verwaltungsformalien verhindert, dass wichtige Impulse und Problemkreise im Leitliniendokument etabliert werden konnten. Stattdessen finden sich einige davon abgemildert nur in dem Erläuterungsschreiben des Leitlinienentwurfs wieder.

In der politischen Abstimmung zwischen unterschiedlichen Regierungsämtern und Ministerien wurden einige Themen inhaltlich wieder abgemildert. So empfiehlt Ott Karulin zum Beispiel eine „politische Lesart“ der knappen Bemerkung zu Verbindungen der Politiken der Europäischen Union unter Punkt 15. Hier hätte der Kulturbereich eigentlich mehrere Schnittstellen mit anderen Politikfeldern. Die wenig ambitionierte und allgemeine Formulierung solle dafür sorgen, dass dem Dokument möglichst wenig Bedeutung beigemessen wird, um die Chancen auf Zustimmung der anderen Ministerien und im Parlament zu vergrößern.³⁷⁹

³⁷⁹ Ott Karulin im Interview mit Autorin am 29. April 2014.

2.3.3 Fazit: Optimisten, Pessimisten und die Nachhaltigkeit

Der Entstehungsprozess der neuen kulturpolitischen Leitlinien „Kultuur 2020“ gewährte vielen Akteuren des Kulturfeldes die Erfahrung eines bisher einmaligen Beteiligungsprozesses. Die tatsächlichen praktischen und politischen Folgen für die Kulturpolitik sind allerdings noch nicht abzusehen. Gewünschte Nachhaltigkeit und Lerneffekte sind ein Auftrag an alle beteiligten Personen und Institutionen gleichermaßen. Eine Veränderung liegt in einigen Bereichen schon in Form von entstandenen Entwicklungsstrategien vor, für diese unterschiedliche interne Interessensgruppen, Vertreter unterschiedlicher Institutionen, Generation und Genres ihre Erwartungen und Auffassungen ausgetauscht haben. Es bleibt die Frage, ob in Bereichen, die für das Eintreten für eigene Interessen weniger organisiert sind, oder in denen die Fürsprechorganisationen angesichts von unterschiedlichen Auffassungen und Positionskämpfen sich schwieriger oder gar nicht auf gemeinsame Ziele einigen können, eine größere Motivation entstanden ist, sich mit Veränderungen für zukünftige Dialoge mit den staatlichen Behörden und Entscheidungsträgern besser zu positionieren.

Die Pessimisten zweifelten ein langfristig positives Ergebnis an. Für diese Akteure verlief dieser Prozess bis dahin enttäuschend. Die vielen Kompromisse erzürnten Beteiligte auf allen Ebenen. Ob daraus eine anhaltende Desillusionierung entsteht, wird an der Qualität der weiteren Kooperationen bei der Umsetzung des Dokuments liegen. Einige Beteiligte zweifeln, ob sie bereit wären, sich ein weiteres Mal an so einem Prozess zu beteiligen.

Kulturpolitisch seien nach wie vor keine eindeutigen Entscheidungen und Positionierungen getroffen worden. Wegen der neuen verwaltungstechnischen Vorgaben und zur Gewährleistung des übergreifenden institutionellen Konsens sind viele Positionen nur noch in abgeschwächter Form wiedergegeben. Das Dokument sei ein Kompromiss von unendlichen Kompromissen. „Mein persönliches kulturpolitisches Dokument wäre viel eindeutiger, ambitionierter und verbindlicher, doch dieses Dokument wäre weder von Parteien noch von anderen Ministerien abgenommen und im Parlament verabschiedet worden“, sagt Ragnar Siil.³⁸⁰

Das ursprüngliche Ziel einer visionären Weiterentwicklung der Kulturpolitik endete im Leitliniendokument mit der Fixierung politischer Grundlagen. Aus Ott Karulins Sicht sei es eines der Ergebnisse der Beteiligung – die Akteure hätten nicht konstruktiv über Entwicklungen gesprochen, sondern setzten auf konservative Bewahrung ihrer Positionen.³⁸¹ Er vermisste Ideale und neue Visionen. Ob seine Erwartungen von neuen, gar „utopischen“ Lösungsvor-

³⁸⁰ Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁸¹ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014.

schlagen³⁸² in dem Prozess hätten konstruktiv aufgenommen und verwertet werden können, ist zu hinterfragen. Vielmehr wäre anzunehmen, dass ein nicht pragmatisches Vorgehen die Ernsthaftigkeit des Vorgehens hätte gefährden können. Ebenso ist nicht ausgeschlossen, dass bei internen Arbeitsprozessen bei der Annäherung an die Aufgabenstellung und bei der Ausarbeitung der Entwicklungspläne gelegentlich der Fantasie auch freier Lauf gelassen wurde.

Die vielfach beklagte Enttäuschung der Akteure der unterschiedlichen Kulturfelder über die aus deren Sicht gekürzte und sehr stark generalisierte Äußerung des Vorgeschlagenen ist letztendlich mit dem bürokratischen Format des Leitliniendokuments verbunden. In diesem Format liegt jedoch auch eine Chance, denn der weitere Schritt für konkrete Umsetzungen wäre die Ausarbeitung der bereichsbezogenen Arbeits- und institutionsbezogenen Entwicklungspläne, geknüpft an konkrete Budgets. Die detaillierten Materialien der Fürsprechorganisationen und bereichsinternen Arbeitsgruppen für die „Kultuur 2020“-Beteiligung sind dementsprechend nicht vergebens, sondern können gerade hier eingebracht werden. Es kommt nun in jedem Bereich darauf an, den Dialog mit den Bereichsräten des Kulturministeriums im Sinne des Leitliniendokuments fortzusetzen und weiterzuentwickeln, um sich dann in konkreten Programmen und Maßnahmen zu äußern.

Aus der Sicht der Nachhaltigkeit könnte das Leitliniendokument jedoch durch personelle Diskontinuitäten gefährdet sein, denn bis auf einige Bereichsräte haben alle beteiligten Beamten bis heute das Ministerium verlassen. Die Bedeutung dieses Dokuments und des damit verbundenen Prozesses ist auf einer wichtigen Ebene damit bereits verloren gegangen, oder zumindest deutlich geschwächt. Hinzu kommt, dass die prozessbegleitende Webplattform www.kultuuripoliitika.ee und die dort archivierten Dokumente, Materialien und Prozessbelege heute nicht mehr aktiv zugänglich sind.³⁸³ Immerhin ist ein positives Zeichen für die tatsächliche Lebhaftigkeit des Politikdokuments, dass einige dort formulierte Prinzipien im Wortlaut in den aktuellen Entwicklungsplan des Kulturministeriums bereits übernommen worden sind.³⁸⁴

Für Optimisten wie Ragnar Siil ist es ein vielversprechendes Indiz, dass die Leitlinien im Riigikogu eine parteienübergreifende Mehrheit gefunden haben. Unter anderem sei das dadurch gewährleistet worden, dass die Kulturkommission des Parlaments von Anfang an einbezogen wurde. Für Pessimisten wie Ott Karulin ergab sich dieser Konsens nur daraus,

³⁸² Ott Karulin in der Radiosendung „Vasar“ vom 18.10.2014 im Vikerraadio.

³⁸³ Aus dem Kulturministerium gibt es noch kein Kommentar dazu, ob und auf welche Weise die Materialien in Zukunft zugänglich sein werden.

³⁸⁴ S. das Dokument „Kultuuriministeeriumi valitsemisala arengukava 2015-2018“.

dass dem Dokument keine besondere Relevanz beigemessen wurde. Er vermutet, das Parlament hätte darin ein ähnlich „verstaubtes“ Dokument gesehen, wie das erste Leitliniendokument vom 1998. Bei seinem 10-minütigen Auftritt vor der Kulturkommission am Anfang des Prozesses habe er vorwiegend Desinteresse wahrgenommen. Der pessimistische Tenor des eigentlichen Optimisten Ragnar Siil betrifft wiederum die inhaltliche Qualität der Leitlinien, indem er feststellt, dass die politisch Verantwortlichen über so ein allgemein gehaltenes Dokument vor Riigikogu auch einen sehr allgemeinen Bericht abgeben könnten. Trotzdem sieht er eine große Wahrscheinlichkeit, dass bei einem Machtwechsel jede neue Koalition hinter diesem Dokument stehen würde. Der eigentliche Pessimist Ott Karulin äußert sich positiv in dem Glauben, dass die Leitlinien dazu beitragen könnten, den kulturpolitischen Ansatz in den Parteiprogrammen zu einer neuen Qualität zu verhelfen.³⁸⁵

Die Leitklage über den fehlenden Dialog in der kulturpolitischen Steuerung müsste mit diesem Prozess überholt sein, auch wenn es sicherlich Akteure gibt, die sich bezüglich der Ergebnisse von „Kultuur 2020“ recht ignorant und unbeeindruckt zeigen.³⁸⁶ Schon im Jahr 2017 sollten Vorbereitungen getroffen werden, um die Leitlinien rechtzeitig für die Zeit nach 2020 zu erneuern. Die nächste Beteiligungsrunde sollte in dieser Frage demnach spätestens im Jahr 2018 stattfinden. Nach dem heutigen Stand muss daran gezweifelt werden, ob die Kammer der estnischen Kultur in diesem Zusammenhang weiterhin über einen hohen Grad am symbolischen Kapital verfügt und das Vertrauen genießt wie im Jahr 2011 und dementsprechend stellvertretend für die Kulturschaffenden agieren könnte. Die Kontinuität dieses Prozesses kann vermutlich vor allem über die beteiligten Fürsprechorganisationen gewährleistet werden. Ragnar Siil, der ehemals verantwortliche Beamte des Kulturministeriums, kann sein aus diesem Entstehungsprozess gewonnenes außerordentliches Wissen aktuell im Auftrag der EU im Rahmen des Programms der östlichen Nachbarschaft vermitteln.³⁸⁷

³⁸⁵ Ott Karulin im Interview mit der Autorin im April 2014 und Ragnar Siil im Interview mit der Autorin im April 2014.

³⁸⁶ So z. B. Rael Artel im Interview mit der Autorin im April 2014. Sie wisse nur, dass im Bereich der bildenden Kunst über eine Facebook-Gruppe diese Fragen besprochen wurden, sie habe selbst allerdings das Dokument und den Input des Bereichs noch nicht gelesen und schien es auch nicht vorzuziehen.

³⁸⁷ S. Meldung auf der Website des Eastern Partnership Culture Programme der EU 2014: Ragnar Siil: “We need to get people to understand the difference between the symptoms and the core problems” vom 24.09.2014, zugänglich unter: <http://www.euroeastculture.eu/en/news/view-ragnar-siil-we-need-to-get-people-to-understand-the-difference-between-the-symptoms-and-the-core.html> [Zugriff am 19.11.2014].

Kapitel III: Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas

Im Zentrum dieses Kapitels stehen das Großprojekt Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas und die vielfältigen Lernprozesse der beteiligten Akteure in der Bewerbungs-, Vorbereitungs- und Umsetzungsphase dieses umfangreichen Vorhabens. Dabei gilt es nachzuvollziehen, wie sich die Kulturhauptstadtinitiative historisch entwickelte und vor welche Herausforderungen die Organisatoren auf nationaler und lokaler Ebene und die Koordinatoren auf europäischer Ebene gestellt werden. Es wird der Frage nachgegangen, welche Konzepte und Strategien speziell in Tallinn auf Basis welcher Interessen, kulturpolitischen, stadtplanerischen und -soziologischen Auffassungen entwickelt wurden, welche nationalen, internationalen und intersektoralen Kooperationen zustande kamen, oder auch scheiterten. Im Kontext der zentralen Fragestellung des Forschungsprojekts nach den transnationalen Lernprozessen in kulturpolitischer Transformation in Estland nach der Wiedererlangung der nationalen Unabhängigkeit und in der Entwicklung hin zu einer europäischen Integration soll hier betrachtet werden, inwieweit die Umsetzung eines international ausgerichteten Großevents Besonderheiten, Stärken oder Schwächen in der Kulturlandschaft und in der politischen Ordnung offenbart und welche Spuren dieses Ereignis auf die Entwicklungsprozesse langfristig hinterlässt.

Für die Analyse habe ich offizielle Publikationen und Dokumente der Kulturhauptstadtstiftung¹, inklusive Programm- und Kommunikationstätigkeit, herangezogen. Ebenso Dokumente und Evaluationsberichte der Europäischen Union und den diesbezüglichen Austausch mit der europäischen Monitoringkommission. Ich führte 11 Interviews mit Verantwortlichen und Beteiligten in Tallinn.² Darüber hinaus gibt es einzelne Studien zu den Ergebnissen des Projekts Tallinn 2011, unter anderem eine von den Organisatoren des Kulturhauptstadtprojekts initiierte Publikation mit Beiträgen von estnischen Kulturosoziologen und -wissenschaftlern, die teilweise für den hier gestellten Fragenkomplex relevant sind³. Die dazu geführten Interviews mit Organisatoren ausgewählter kultureller Projekte wurden von der Kulturhauptstadtstiftung auch für meine Analyse zugänglich gemacht und ergänzen somit die von mir geführten Interviews. Es wurden auch Beiträge öffentlicher Berichterstattung und Vergleiche mit anderen

¹ Von der Stadt Tallinn gegründete selbstständige Organisation in Stiftungsform: Sihtasutus Tallinn 2011. Die Stiftung wurde im April 2007 gegründet, fing jedoch erst Ende des Jahres 2007, Anfang des Jahres 2008 mit der konkreten Arbeit an.

² Vom Oktober 2007 bis Juli 2009 war ich auch persönlich als eine der Programmverantwortlichen an dem Projekt beteiligt. Zu dieser Erfahrung gehören auch die Teilnahme an der Monitoringsitzung in Brüssel im November 2007, an einem Treffen des informellen ECoC-Netzwerks in Liverpool im Oktober 2007 und eine zweimonatige Hospitation beim Projekt Linz09 vom Dezember 2007 – Januar 2008.

³ Kultuurikatel/ Maris Hellrand (Hrsg.) 2014: Kultuur! Pealinn. Muutus? : mõjutusi Euroopa kultuuripealinna aastast Tallinna kultuurielule. Tallinn

Kulturhauptstadtprojekten zur Betrachtung herangezogen.

Die Forschung zur Initiative der Kulturhauptstadt Europas erlebt seit etwa 2010 eine Konjunktur.⁴ Dabei konzentrieren sich die meisten Studien auf Fragen zu Management und Governance, Erfolg oder Misserfolg des Kulturprogramms, Image und Marketing, sowie zu lang- und kurzfristigen Auswirkungen. Es gibt auch vermehrt Arbeiten, die die „Europäische Dimension“ der Initiative in den Fokus nehmen⁵, oder die Stadtentwicklungsfragen mit den sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Aspekten berücksichtigen.⁶

Neben bisher meistens von der lokalen oder europäischen politischen Ebene eingeleiteten Forschungs- und Evaluationsinitiativen wären mehr umfangreiche unabhängige Studien wünschenswert, um die oftmals „geradezu überbordenden Würdigungen und Superlative“⁷ zu relativieren, die – wie Thomas Ernst und Dieter Heimböckel andeuten – diese Studien oftmals nicht von den Katalogen und Broschüren der Kulturhauptstadt-Werbeabteilungen unterscheiden lassen.⁸ Die beiden Autoren, wie auch Jürgen Mittag, stellen in der Forschung zur Kulturhauptstadtinitiative ein Defizit in diachroner und synchroner Perspektive fest.⁹

Im Bezug auf das Tallinner Kulturhauptstadtprojekt war eine abschließende Evaluation ursprünglich ein wichtiger Bestandteil des staatlichen und städtischen Auftrags an die ausführende Stiftung. Umfassende Forschungs Kooperationen mit Universitäten, wie sie z. B. die finnische Partnerkulturhauptstadt Turku aufgestellt hat, wurden in Tallinn jenseits der eingangs erwähnten Studie trotz selbstverpflichtenden Ankündigungen¹⁰ und Evaluationsempfehlungen¹¹ nicht angegangen. Als ein weiteres Beispiel für die Zielsetzung, die Langzeitwirkun-

⁴ S. z. B. die Bibliographieteile in „European Cultural Capital Report 4“ 2012 und „...Report 5“ 2014 von Robert Palmer, Greg Richards und Diane Dodd.

⁵ S. z. B. Daniel Habit 2011: Die Inszenierung Europas? Kulturhauptstädte zwischen EU-Europäisierung, Cultural Governance und lokalen Eigenlogiken. Münster, oder Monica Sassatelli 2009: *Becoming Europeans : Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke.

⁶ S. Beiträge in Oliver Frey; Florian Koch (Hrsg.) 2011: *Die Zukunft der Europäischen Stadt. Stadtpolitik, Stadtplanung und Stadtgesellschaft im Wandel*, Wiesbaden; Gregor Betz; Ronald Hitzler; Michaela Pfadenhauer (Hrsg.) 2011: *Urbane Events*, Wiesbaden.

⁷ Jürgen Mittag 2012: „Kulturhauptstadt Europas“. Eine Idee – viele Ziele – begrenzter Dialog. Das Programm „Kulturhauptstadt Europas“ und die Kulturhauptstädte des Jahres 2010 in diachronischer und synchroner Perspektive. In: Thomas Ernst; Dieter Heimböckel, (Hrsg.) 2012: *Verortungen der Interkulturalität. Die ‚Europäischen Kulturhauptstädte‘ Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010)*, Bielefeld, 59-94. 59.

⁸ Thomas Ernst; Dieter Heimböckel (Hrsg.) 2012: *Verortungen der Interkulturalität. Die ‚Europäischen Kulturhauptstädte‘ Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010)*, Bielefeld, S. 9. Der Sammelband bietet mit seinem vergleichendem Ansatz und thematischer Orientierung an Fragen des Raumes und der Interkulturalität besondere Bezugspunkte für die vorliegende Arbeit.

⁹ Ernst/ Heimböckel 2012: 9; Mittag 2012: 59f.

¹⁰ S. Tallinns beide nationale Bewerbungen und die endgültige Bewerbung, die in Brüssel vorgelegt wurde.

¹¹ So im Kommentar des estnischen Kulturministeriums nach der ersten nationalen Bewerbungsrunde (Brief vom Kulturministerium an die Tallinner Stadtverwaltung vom 09.11.2005 (unterschrieben vom Kanzler Siim Sukles)

gen des Kulturhauptstadtprojekts zu beobachten und durch Wissensproduktion für Nachhaltigkeit zu sorgen, sei hier das Projekt „Impacts 08 – European Capital of Culture Research Programme“ hervorgehoben, in dessen Rahmen die University of Liverpool im Auftrag der Stadt von 2005-2010 die sozialen, kulturellen, wirtschaftlichen und ökologischen Fragen des Kulturhauptstadtprojekts ausgewertet und ein Forschungsmodell zur Analyse der unterschiedlichen Auswirkungen eines auf Kultur basierten Regenerationsprogramms vorgeschlagen hat¹².

Während Turkus Forschungsprojekt erst nach 2016 vorgelegt werden sollte, sind die Ergebnisse von Liverpool in Form eines Abschlussberichts und mehrerer Publikationen bereits zugänglich.¹³ Thematisch werden die Auswirkungen des Großprojekts in fünf Teilbereiche eingliedert: 1. Kultureller Zugang und Beteiligung, 2. Wirtschaft und Tourismus, 3. Kulturelle Leuchtkraft und Nachhaltigkeit, 4. Image und Wahrnehmung, 5. Governance und Umsetzungsprozesse. Darüber hinaus wurden übergreifend die Auswirkungen bezüglich des sozialen Kapitals und des physischen Umfeldes berücksichtigt.¹⁴ Die Reichweite der Bezüge einer Europäischen Kulturhauptstadt streckt sich also über mehrere Politikfelder oder Fachgebiete und wird hier damit vor allem als Chance für eine sowohl nach innen, als auch nach außen gerichteten Standortverstärkung positioniert. Dass dies im Sinne der europäischen „Aufgabenstellung“ steht, aber auch Widersprüche und Umsetzungsprobleme verbirgt, wird im späteren Verlauf dieser Analyse genauer thematisiert.

Aufbauend auf die Ergebnisse der wissenschaftlichen Kooperationen in Liverpool wurde im Rahmen eines EU-Förderprojekts eine „European Capital of Culture Policy Group“ formiert, die im Juli 2010 in Brüssel die Leitfäden- und Modellpublikation „An international framework of good practice in research and delivery of the European Capital of Culture Programme“ präsentiert haben. Zu den Hauptpartnern des Projekts gehörten neben den Verantwortli-

und im zweiten Monitoringbericht der Brüsseler Evaluations- und Monitoringkommission: ECoC 2011 Monitoring and Advisory Panel 2010: Report of the Second Monitoring and Advisory Meeting for the European Capitals of Culture 2011. 9. Zugänglich unter: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/files/ecoc-2011-second-monitoring_en.pdf [Zugriff am 08.03.2017].

¹² Thomas Höpel hat in diesem Kontext darauf hingewiesen, dass Liverpools Beispiel historisch anders eingebettet werden muss, angesichts der britischen Erfahrung der Stadtentwicklung, die seit 1990er Jahren typische Merkmale einer „culture-led urban regeneration“ aufweisen würde und sich damit „von der Ausgangslage und der Umsetzung dann doch stärker von kontinentaleuropäischen Entwicklungen in den Städten unterscheidet“. Thomas Höpel 2013: Rezension zu: Clemens, Gabriele; El Gammal, Jean; Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hrsg.): Städtischer Raum im Wandel/Espaces urbains en mutation. Modernität – Mobilität – Repräsentationen/Modernités – mobilités – représentations. Berlin 2011, in: H-Soz-u-Kult, 04.01.2013, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2013-1-004>>.

¹³ s. www.impacts08.net und der Abschlussbericht „Creating an Impact: Liverpool’s experience as European Capital of Culture“ (undatiert).

¹⁴ Impacts08 Abschlussbericht: Headline messages und S. 4. (die fünf Themenbereiche heißen auf Englisch: Cultural access and participation, Economy and tourism, Cultural vibrancy and sustainability, Image and delivery process).

chen von Liverpool 2008 die Vertreter von Stavanger 2007, Turku 2011 und Marseille 2013.¹⁵ Die thematische Liste von Liverpool wurde hier um die „Europäische Dimension“ erweitert.¹⁶

Durch die offiziellen Evaluationsberichte, die jährlich im Auftrag der Europäischen Kommission erstellt werden – inklusive einer Evaluation der Evaluation¹⁷ –, etablieren sich nach und nach feste Standards zur Auswertung der Kulturhauptstadtprojekte. So entstehen Grundlagen zu Vergleichen und Informationsquellen für die Städte, die sich zukünftig auf den Titel bewerben wollen. Es dürfte auch eine gewisse standardisierende Auswirkung auf die konzeptionell-strategische, marketing-kommunikative und programmatische Aufstellung der künftigen Kulturhauptstadtprojekte mit sich bringen. Auf der sprachlichen Ebene zeugt eine Vereinheitlichung durch die englischen EU-Leitlinienbegrifflichkeiten dabei jedoch nicht von gleichermaßen verstandenen und erfüllten Inhalten. Im Fall des Projektes Tallinn 2011 ist zu beobachten, wie die Verantwortlichen mit den durch die EU erst 2006 neu etablierten programmatischen und organisatorischen Vorgaben umgegangen sind und was sich aus diesem Austausch für die (möglichen) Lernprozesse auf der lokalen wie europäischen Seite schlussfolgern lässt.

Vor diesem Hintergrund sollen die Kulturhauptstadtaktivitäten in Tallinn im Kontext der geschichtlichen Entwicklungen der Kulturhauptstadtinitiative, sowie deren konstitutiven und charakteristischen Besonderheiten betrachtet werden.

3.1 Ein erfolgreiches Kulturhauptstadtprojekt als „mission impossible“?

Der europäische Kulturhauptstadtreigen ist mittlerweile ein transnationales Triebwerk europäischer, regionaler¹⁸, nationaler und städtischer Profilierung geworden. Hier finden Lernprozesse zwischen einer gewissen Standardisierung und Einmaligkeitskonkurrenz statt. Sich für den Titel der Kulturhauptstadt zu bewerben, bedeutet für die Städte komplexe Planungs-, Steuerungs- und Kommunikationsaufgaben, sowie Bündelung des Einsatzes unterschiedlichster Akteure in einer Zeitspanne von bis zu zehn Jahren durch die Phasen der Bewerbung, der Vorbereitung und der Umsetzung. Darüber hinaus wird immer mehr Wert auf langfristige

¹⁵ Das „Neue Europa“ war durch das Projekt Kosice 2013 als „Associate member“ von Turku 2011 vertreten.

¹⁶ S. weitere Infos unter: <http://ecocpolicygroup.wordpress.com/>.

¹⁷ ECORYS 2011: Interim evaluation of selection and monitoring procedures of European Capitals of Culture (ECOC) 2010-2016. Final report for the European Commission Directorate General for Education and Culture. S. ebenso: ECOC 2017: Compendium of recommendations from ex- post evaluations of European Capitals of Culture 2007-2015, März 2017. S. auch Daniel Habit 2014: Europäische Kulturhauptstädte zwischen lokaler Eigenlogik und gesteuerter Harmonisierung. in: Themenportal Europäische Geschichte, 2014, www.europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3775 [Zugriff am 07.04.2017].

¹⁸ Regional bezieht sich hier sowohl auf die regionalen Zusammenhänge innerhalb eines Nationalstaates, als auch grenzübergreifende Kooperationen und Interessen. Vgl. auch das Regio-Programm der EU und die strategische Konstruktion von „Regionen“.

Planung gelegt, um aus dem Großereignis über das Titeljahr hinaus nachhaltige positive Effekte erzielen zu können.

Vor dem Hintergrund widersprüchlicher, zum Teil nur lückenhaft evaluierter Erfahrungswerte der über 50 Titelträger seit 1985¹⁹ kommt jedoch die berechtigte Frage auf, warum es für Städte attraktiv erscheint, sich auf den Titel zu bewerben. Aktuell befinden sich dutzende Städte in entweder nationalen oder dem anschließenden europäischen Auswahlverfahren. Allein in der Phase des Kandidierens kommen auf die Städte mittlerweile Investitionen in Millionenhöhe zu und die Auswahlprozesse können auf nationaler Ebene sehr emotional verfolgt werden²⁰. Die Aussicht auf eine Möglichkeit, aus dem in angeblich vielfacher Hinsicht erfolgversprechenden Brandings „Kulturhauptstadt Europas“ Nutzen zu erzielen, scheint eine ausreichende Legitimierung für die großen Investitionen und für die Mobilisierung vieler Akteure auf dem kulturellen, politischen, zivilgesellschaftlichen und wirtschaftlichen Feld zu sein. Vereinfacht zusammengefasst verspricht man sich von dem Kulturhauptstadttitel eine verbesserte Position der jeweiligen Stadt und der Region als kultureller und wirtschaftlicher Standort und eine Verschiebung der wie auch immer als wünschenswert definierten Identifikation der Stadtbewohner. Als Grundlage dafür erhofft man sich eine deutlich erhöhte internationale Aufmerksamkeit, um die jeweilige Stadt für die auswärtigen Kulturschaffenden, (Kultur-)Touristen und Investoren attraktiver zu machen.²¹ Es geht um eine anvisierte nachhaltige Imageverbesserung sowohl nach innen als auch nach außen, die im Idealfall durch langfristige intersektorale Strategieplanungen und sinnvolle (infra-)strukturelle Maßnahmen unterstützt und begründet wird.²²

In einem feierlichen Konferenzbericht anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Kulturhauptstadtinitiative im Jahr 2010 wird aus der Sicht der EU-Verantwortlichen und einer Auswahl der bisher Beteiligten zusammengefasst, was sich von einem Kulturhauptstadtprojekt versprechen lässt:

¹⁹ Vor Tallinn und Turku hatten bis Ende 2010 42 Städte den Titel getragen, 2014 werden mit Riga und Umeå 50 Städte an der Reihe gewesen sein.

²⁰ Robert Palmer, Greg Richards und Diane Dodd beschreiben in ihrem „European Cultural Capital Report 4“ (2012) Probleme bei den nationalen Auswahlverfahren der Titelträger für 2016 in Spanien und Polen und betonen angesichts der aufgekommenen Korruptionsverdachtsfälle eine wachsende Bedeutung der Transparenz (S. 35f.). Gleichzeitig weisen die Autoren darauf hin, dass in der Regelung für die künftigen Auswahlprozesse von 2020-2033 die nationalen Vertreter bei der Endauswahl auf der europäischen Ebene durch ein sogenanntes „Europäisches Panel“ noch weniger Bedeutung haben werden (S. 38f.).

²¹ S. bspw. Bernhard Denscher 2012: Kultur-Kapitalen. Kultur als Marketingfaktor im Wettbewerb der Städte, in: Ferdinand Opll, Walter Schuster (Hrsg.): Stadtkultur – Kultur(haupt)stadt, Wien. S. 175-191.

²² Dass nicht alle Infrastrukturprojekte der Kulturhauptstadtprojekte sich als unumstritten nachhaltig und durchdacht erweisen, zeigt z. B. der Neubau des Kunsthause im Rahmen des Projekts Graz 2003.

„[a]t their best, the ECoC pull together all the different strands – of people, of cultures – that make a city; they instil a sense of pride and belonging, of community and to Europe. In this respect, the Capitals are a unique opportunity for cities, for their people, and for the European Union as a whole.

Over the years, the ECoC have also become a unique opportunity to regenerate cities, to boost their creativity and to improve their image. [...] the ECoC event has evolved into a structural type of investment that goes beyond the logic of an annual cultural programme to encompass impacts on the longer term socio-economic development of the city and its surrounding area.

[...] the ECoC are now frequently quoted as exemplary „laboratories“ for strategic investment in culture at local and regional level.“²³

Martin Heller, der Intendant des Projektes Linz 2009, hat den Kulturhauptstadttitel wiederholt gern als ein „selbstfinanziertes Stipendium“ beschrieben, das den Beteiligten auflegt, aus eigener Kraft das Beste aus der gewonnenen Chance zu machen.²⁴ Der Titel selbst ist erst einmal das Kapital, er ist somit ein symbolhafter Kredit mit Risikobehaftung und soll verantwortungsvoll genutzt werden, damit alle zu Grunde gelegten Kalkulationen aufgehen.

Die Erfolge der Kulturhauptstadtprojekte und das Erreichen der gesetzten Ziele sind schwer bzw. nur begrenzt messbar, erst langfristig ersichtlich (und nicht ausreichend unabhängig erforscht), ort-, zeit- und konstellationenspezifisch, oder für die Empfindung bzw. aufgrund unterschiedlicher kulturpolitischer Auffassungen der beteiligten Akteure widersprüchlich auswertbar²⁵. Somit gestaltet sich die Konsensbildung über die Evaluierung der mittel- und langfristigen Auswirkungen eines Kulturhauptstadtprojekts schwierig.

Karl Ganser schreibt zum Kulturhauptstadtprojekt RUHR 2010, dass die Medien und die offizielle Evaluation nach „externen“ Wirkungen fragen würden: „Besucherzahlen, Übernachtungen, Zahl der Mitwirkenden, Umfang der Medienberichte, regionale Zusammenarbeit, Impulse für die Wirtschaft“. Statt diesen „Sekundärtugenden“ müssten „Kultur im Allgemeinen und

²³ ECoC-25: Summary of the European Commission conference „Celebrating 25 years of European Capitals of Culture“. Brussels, 23-24 March 2010. S. 4.

²⁴ In der Vorbereitungsphase mag es den einen oder anderen nicht direkt an der Koordination beteiligten Akteur überraschen, dass die Kosten des Großprojekts größtenteils lokal gestemmt werden sollen und der Anteil der europäischen Mittel eher gering ausfällt.

²⁵ Gerd Möll und Ronald Hitzler weisen auf die „divergenten Erwartungen an das Kulturhauptstadtjahr, denen die Organisatoren einer Kulturhauptstadt gegenüber stehen“. Am Beispiel eines Zeitungszitats vermitteln sie „unterschiedliche Erfolgskriterien, die sich auf konkurrierende kulturpolitische Konzepte beziehen“. Sie zeigen, dass die Kritik von schroffer Ablehnung zur „Verwendung öffentlicher Mittel zur Durchführung eines Kulturhauptstadtjahres und der damit verbundenen Ziele“ bis zu Streitigkeiten über eine geeignete „Auswahl und das Mischungsverhältnis der eingesetzten Zutaten“ reichen kann. Gerd Möller; Ronald Hitzler 2011: Organisationsprobleme der kulturbetriebenen Transformation moderner Urbanität. Das Beispiel der europäischen Kulturhauptstadt RUHR.2010. In: Betz/ Hitzler/ Pfadenhauer (Hrsg.) 2011, 347f.

Kulturhauptstädte im besonderen“ aber nach „kulturimmanenten Kriterien“ bewertet werden²⁶.

Zu der Schwierigkeit, die „Primärtugenden“ eines Kulturhauptstadtjahres zu identifizieren und zu analysieren, tritt jedoch auch die Stilisierung der Kultur zum Allheilmittel hinzu. Dies scheint etwas „Kultur(hauptstadt)externes“ eigentlich auszuschließen. Bereits die Gründungsinitiative des Kulturhauptstadtphänomens geht auf die Suche nach Lösungen für mehr Zusammenhalt innerhalb der „seelenlosen“ Europäischen Vereinigung zurück. Die Zielsetzung des Programms ist sowohl auf der europäischen als auch auf der nationalen und lokalen Ebene hinsichtlich der Aufgabenstellung nach mehreren Entwicklungsschritten ambitionierter denn je. Im Sinne einer „festivalisierten“ Stadtpolitik²⁷ sieht man in einem Kulturhauptstadttitel einen Anlass und eine Möglichkeit, unterschiedlichste gesellschaftliche Probleme – vom Bereich des Sozialen und der Bildung bis zur wirtschaftlichen Konkurrenzfähigkeit und interdisziplinären Innovationsfragen für die Sicherung der Zukunftschancen – in Angriff zu nehmen. Dies wird unter anderem deutlich aus der „Budapester Erklärung“ der deutschen und ungarischen Bewerberstädte für das Jahr 2010. Hier wird deklariert:

„Künftige Kulturhauptstädte Europas sollten unter Beweis stellen, dass sie die Fähigkeit besitzen, mittels kultureller Instrumentarien Lösungswege für gesellschaftliche Entwicklungsprobleme in Europa zu schaffen, die auch für andere Städte Beispielcharakter besitzen, insbesondere:

- in der intensiven Diskussion der in der Verfassung für Europa vereinbarten Werte und Ziele,
- im Umgang mit kulturellen Unterschieden, die jetzt in den Städten viel unmittelbarer aufeinander treffen,
- in der Verbindung von Migrationsprozessen mit der Herausbildung einer modernen europäischen Identität,
- im Ausgleich von strukturellen und sozialen Unterschieden,
- in der Auseinandersetzung mit dem neuen Verhältnis von Städten und Regionen,
- Schaffung neuer Strukturen des Wirtschaftens und Lebens und neuer Arbeitsplätze in den Städten und Regionen Europas.“²⁸

Wenn wir diesen hohen Selbstansprüchen das Beispiel der Interkulturalität als politische und gesellschaftliche Herausforderung und als eines der programmatischen Themen für ein Kulturhauptstadtprojekt gegenüberstellen, fällt auf, dass diesbezügliche Schwierigkeiten oft in

²⁶ Karl, Ganser 2011: Was bleibt – was treibt? Mut zum Wandel durch RUHR.2010. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Nr. 132, I/2011, 26-28.

²⁷ Einen Anstoß zu einer Diskussion um Festivalisierung und (kultur-)politische Steuerung durch städtische Großereignisse gaben Häußermann und Siebel: Hartmut Häußermann; Walter Siebel (Hrsg.) 1993: Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte, Opladen: Leviathan Sonderheft 13/1993.

²⁸ Budapester Erklärung, zit. n. Simon Güntner (zit. n. Schwencke). Simon Güntner 2012: Interkulturalität als Standortfaktor. Ambivalenzen einer (inter-)kulturinstrumentalisierenden Stadtpolitik. In: Ernst/ Heimböckel (Hrsg.) 2012, 39-57, 48.

der (internationalen) Berichterstattung als Gegenillustration zu der den überwiegend schönen Schein zelebrierenden Selbstdarstellung Erwähnung finden.²⁹ Zum einen mögen einzelne Projekte, die sich diesen Problemen zuwenden, nicht immer die gewünschte öffentliche Resonanz erzeugen, die als Vorzeigeobjekte zur medialen Verwertung aufbereitet werden. Zum anderen drängt die Frage auf, ob diese mehr oder weniger latenten Vorwürfe bei den Berichten über Missstände die Erwartung repräsentieren, dass eine Europäische Kulturhauptstadt keine „Problemzonen“ und Widersprüche aufweisen dürfte, oder diese tatsächlich durch die Vorbereitung und Ausführung eines Kulturhauptstadtjahres überwunden haben sollte.

Dass eine urbane Gesellschaft und die Verantwortlichen eines Kulturhauptstadtprojekts nicht alle Widersprüche aus dem Weg räumen können und müssen, fasst Simon Güntner zusammen:

„In einer ihrer Interkulturalität und Vielfalt bewussten Stadt [...] werden Widersprüche, Ambivalenzen und Konflikte gerade nicht ausgeblendet, sondern ausgetragen – als Zeichen ihrer Urbanität. Die Kulturhauptstadtinitiative bietet, wenn sie sich von der Indienstnahme des Stadtmarketings löst, einen Raum, dies zu thematisieren. Eine Politik, die eine respektvolle und verlässliche, nicht diskriminierende Infrastruktur für ein friedvolles Zusammenleben bereitstellt, kann sie nicht ersetzen, aber – im Rahmen dieser Thematisierung – fordern.“³⁰

Darüber hinaus kann die andauernde Beschäftigung mit einem „Enttäuschungsmanagement“ hinsichtlich möglicher Missverständnisse um die Berücksichtigung von verdienten lokalen Akteuren im offiziellen Programm und um die Teilung der Projektmittel streckenweise zu Hauptaufgabe der Verantwortlichen des Organisationsstabs werden.³¹ Im Vorbereitungsprozess auf ein prestigeträchtiges Kulturhauptstadtevent können Konflikte in lokalen Kulturkreisen ein friedliches Miteinander der Interessen aus der Balance bringen.

Im Vergleich zu den Bewerbungsprozessen anderer internationaler Großveranstaltungen (Olympische Spiele, Weltausstellungen), muss bei Kulturhauptstadtprojekten noch kritischer hinterfragt werden, inwieweit die Initiatoren in den Städten die vor allem internationalen Wahrnehmungschancen ohne ein kritisches Infragestellen der vermeintlichen früheren Er-

²⁹ S. z. B. die deutsche Berichterstattung zu den beiden Kulturhauptstadtprojekten von 2013 in Marseille (Frankreich) und Košice (Slowakei).

³⁰ Simon Güntner 2012, 54.

³¹ Das Phänomen des Enttäuschungsmanagements analysieren auch die Verantwortlichen (u. a. Oliver Scheytt) des Projektes RUHR.2010. S. dazu Ronald Hitzler, Gregor Betz, Gerd Möll, Arne Niederbacher 2013: Mega-Event-Macher. Zum Management multipler Divergenzen am Beispiel der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010. Wiesbaden. S. 94.

folgeschichten und -möglichkeiten unreflektiert hochjubeln.³² Die Autoren des European Cultural Capital Reports 4 beschreiben, dass die Organisatoren des tschechischen Kulturhauptstadtprojekts Pilsen (2015) im Vorfeld zur Bewerbung Schwierigkeiten gehabt hätten, den politisch Verantwortlichen im Land, in der Region und in der Stadt das Format eines europäischen Kulturhauptstadtprojekts zu erklären³³, auch um den hohen Investitionsbedarf zu legitimieren³⁴. Manchmal scheint es für die lokalen Initiatoren in der Bewerbungsphase für die Mobilisierung der nötigen Träger und Akteure hilfreich zu sein, Analogien mit anderen internationalen Großereignissen aufzubauen, um die sich potentiell öffnenden Chancen auf strukturelle, imagebildende und „aufmerksamkeitsökonomische“³⁵ Effekte nachvollziehbar zu machen. Tallinn war 1980 im Rahmen der Olympischen Sommerspiele in Moskau der Austragungsort für die olympische Regatta, was für gravierende Stadtentwicklungsimpulse sorgte. Daher ist es nachvollziehbar, dass darauf sowohl im Vorfeld des Jahres als Europäische Kulturhauptstadt in Form einer Chancenaufmalung, aber auch im Nachhinein als Vergleich bei der Auswertung gelegentlich Bezug genommen wurde und wird³⁶. Gleich in der Einleitung von Tallinns Bewerbungsschrift heißt es:

„Die Bewerbung auf den Titel der Kulturhauptstadt Europas bedeutet für Tallinn eine einmalige Möglichkeit, die Stadt über den traditionellen Tätigkeits- und Kooperationsrahmen hinaus umfassend weiterzuentwickeln. Für Tallinn und ganz Estland ist dieses Projekt nach Olympischen Spielen von 1980 und dem Gesangswettbewerb Eurovision von 2002 vermutlich das größte Unterfangen von internationaler Wichtigkeit.“³⁷

Bei Anschlussbezügen zu anderen internationalen Großeventformaten liegt eine gewisse Ironie in einer dreifachen Diskrepanz, denn erstens muss das rahmenbildende Format der Kul-

³² Neben der Schwierigkeit von unterschiedlich kontextualisierbaren und deutbaren statistischen Auswertungen suchten z. B. estnische Medienbeiträge gelegentlich einen Unterhaltungswert darin, in einer Gegendarstellung die Ignoranz der eigenen Bevölkerung bezüglich des (bereits laufenden) Kulturhauptstadttiteljahres zu „belegen“, wobei es sich zu erübrigen erscheint, über ein Eintreten der prognostizierten überregionalen Aufmerksamkeit von einem gewünschten Zielpublikum zu sprechen (s. z. B. Fernsehsendungen: „Vabariigi kodanikud“ am 17.05.2011 im ETV und „Reporter“ am 09.06.2011 im Kanal 2).

³³ Auch bei den potentiell mehr betroffenen und informierteren Kulturschaffenden oder Entscheidungsträgern ließe sich vermutlich quizartig eine Ignoranz gegenüber den aktuellen, vergangenen, oder kommenden Kulturhauptstädten nachweisen. Der ehemalige Kanzler des Estnischen Kulturministeriums, Siim Sukles, deklariert sein Unwissen über die Titelträger für das Jahr 2012 als einen (nachträglichen) Beleg für überschätzte Erwartungen und fügt hinzu, dass er in keiner Weise ein Bedürfnis spüre, diese Informationslücke schließen zu müssen. Siim Sukles im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

³⁴ Palmer/ Richards/ Dodd 2012: 23.

³⁵ Vgl. Manfred Prisching 2011: Die Kulturhauptstadt als Groß-Event. In: Betz/ Hitzler/ Pfadenhauer (Hrsg.) 2011: Urbane Events, Wiesbaden. 85-102. 87.

³⁶ S. z. B. vergleichende Hinweise auf die bahnbrechenden Infrastrukturprojekte für die Regatta in: Tarmo Piker 2014: Vaadeldes Euroopa Kultuuripealinna sündmsute jälgi Tallinnas avalikus ruumis ja linnakultuurides, in: Kultuurikatel, Maris Hellrand (Hrsg.) 2014: Kultuur! Pealinn. Muutus?, Tallinn, 57-74, S. 62.

³⁷ Vorwort von Tallinns Bewerbung an Brüssel von 2006, 7. Dieser Vorwort von Kaia Jäppinen und Peeter Rebane ist in der englischen Fassung ersetzt durch „Facts about Estonia and Tallinn“.

turhauptstadt grundsätzlich erst als eine „Jahrhundertchance“ erkannt und mit Analogiehinweisen hochstilisiert werden. Zweites Problem besteht darin, dass die globalen Großereignisse wie Fußball-WM, Weltausstellungen, oder die Olympischen Spiele immer mehr auch in ein zweifelhaftes Licht rücken – sei es durch negative Berichterstattung (über Planungsfehler, Korruption, Kostenexplosion, Menschenrechtverletzungen, Umweltprobleme), Massenproteste, oder gescheiterte Bürgerentscheide.³⁸ Drittens dürfte mit der Verlängerung des Programms über das Jahr 2019 hinaus zwar der Bekanntheitsgrad der Veranstaltung nochmal vergrößert, jedoch auch eine inflationäre Wirkung vertieft werden. Einzelne neue EU-Länder würden dann zwar zum ersten Mal Kulturhauptstädte stellen, andere aber bereits zum zweiten, oder dritten Mal³⁹. Erhalten bleibt auch die Teilung der internationalen Aufmerksamkeit zwischen mindestens zwei parallelen Titelnominierungen pro Jahr.⁴⁰ Es bleibt abzuwarten, inwieweit die zunehmende Standardisierung des Formats mit seinen „Wiederholungs- und Häufigkeitsroutinen“ die kreative Ausgestaltung befördert oder behindert.

3.1.1 Interne und externe Rahmenbedingungen

Zu den Herausforderungen einer bis zu zehn Jahre dauernden Projektorganisation zählen mehrere Variable, die als Rahmenbedingungen für den Erfolg von den Verantwortlichen in den Städten nur begrenzt beeinfluss-, oder nicht voraussehbar sind. Als Hintergrund zur Reflektion der Konstellationen der kulturhauptstadtbezogenen Lernprozesse führe ich einige dieser Schwierigkeiten nachfolgend auf.

3.1.1.1 Das Orchester spielt, an der Partitur wird noch geschrieben

Während die ersten Kulturhauptstädte in ihrer Planung und Durchführung relativ autonom agieren konnten, unterliegen die Bewerber und Titelträger seit 2006 einem europäischen Mo-

³⁸ S. z. B. die negativen Ergebnisse der Bürgerentscheide in München und Hamburg hinsichtlich der Bewerbung um die Austragung der Olympiade (2022 und 2024), Massenproteste in Brasilien hinsichtlich der Fußball-WM (2014) und der Olympiade (2016), negative Berichterstattung über die Vorbereitungen und Menschenrechte in Sotschi (Olympiade 2014) und Katar (Fußball-WM 2022).

³⁹ Im Fall von Luxemburg soll die Stadt Luxemburg im Jahr 2022 nach 2007 und 1995 sogar zum dritten Mal den Kulturhauptstadttitel tragen. S. Die Pressemitteilung der Europäischen Kommission vom 20.07.2012: „The Commission proposes countries to host European Capitals of Culture after 2019“. European Commission - IP/12/815 20/07/2012. Zugänglich unter: http://europa.eu/rapid/press-release_IP-12-815_en.htm?locale=en [Zugriff am 10.01.2014].

⁴⁰ Nach der neuen Regelung sollen nach 2019 alle drei Jahre drei Städte gleichzeitig den Kulturhauptstadttitel tragen, damit auch die zukünftigen neuen EU-Mitgliedstaaten bzw. Kandidatenländer berücksichtigt werden können. S. European Commission - IP/12/815 20/07/2012.

nitoringverfahren, das für die Kulturhauptstädte ab dem Jahr 2010 angewendet wird.⁴¹ Durch Evaluierungen der Einzelergebnisse und Nachjustierungen der gesetzlichen Rahmenbedingungen des Programms wurde und wird das Format sukzessive standardisiert, auch wenn es kein explizit deklariertes Ziel der Erneuerungen ist. Obwohl für die Bewerberstädte von den EU-Verantwortlichen mittlerweile Leitlinien zur Verfügung gestellt worden sind, bleiben diese recht allgemein, bzw. beinhalten einige amorphe Begriffe wie beispielsweise eine „europäische Dimension“, eine mehrdimensionale „Nachhaltigkeit“, oder die „Qualität des Kulturprogramms“. Die Einschätzungen und Erwartungen der Beteiligten auf der Ebene der EU und bei den Verantwortlichen in den betroffenen Städten werden ständig mit vermeintlichen Erfolgen und aufgedeckten, oft sich wiederholenden Problemen der sich aktuell in unterschiedlichen Bewerbungs- und Organisationsphasen befindenden Städten angereichert.⁴² Es ist eine Herausforderung, die Umsetzung der unvorhergesehenen Konsequenzen in der jeweils lokalen Konstellation vor auszuplanen und parallel zu laufenden Koordinations- und Organisationsproblemen umzusetzen. Hinzu kommt das Bedürfnis, mit der programmatischen Planung der Aktualität der gesellschaftlichen Entwicklungen ausreichend Rechnung zu tragen.

3.1.1.2 Mehrfachadressierung der Kommunikation und „ECoC-Sprachetiketten“

Bei der Aufgabe, über mehrere Jahre unterschiedliche Akteure für das Projekt zu begeistern und in den verschiedenen Entwicklungsphasen an das Vorhaben zu binden, muss nach innen und außen in unterschiedlichen Zeiträumen auf mehreren Ebenen, mit entsprechend angepassten, oder gar gegensätzlichen Argumenten, Zielsetzungen, Konzeptionen, Slogans und Programmprioritäten gearbeitet werden. Rolf Parr zeigt, wer zu diesen Adressaten unter anderen gehören: die Auswahlgremien der EU, die möglichen, teilweise sich noch in der Bewerbungs-

⁴¹ Die entsprechende legale Basis wurde gegeben durch den Beschluss 1622/2006/EC der Europäischen Kommission. Darauf wird im weiteren Verlauf des vorliegenden Kapitels detaillierter eingegangen.

⁴² Z. B. Palmer u. a. beschäftigen sich sowohl mit aktuellen Trends des ECoC-Treibens, als auch Zukunftsherausforderungen in Verbindung mit der Neuauflage der Maßnahme nach 2019: Palmer/ Richards/ Dodd 2012: European Cultural Capital Report 4, Kapitel 3 und 5, S. 13-33, 37-40. Die Beobachtungen betreffen sowohl die Spezifika in unterschiedlichen Phasen eines Kulturhauptstadtprojekts, als auch Aspekte der Programmierung, Budgetierung und des Marketings.

Ein Beispiel für Verschiebungen der Bewertung ist die Rolle der regionalen Zusammenarbeit. Diese schien aus „Brüsseler Sicht“ sehr willkommen (s. z. B. das Projekt Luxemburg und Großregion von 2007, oder über das ECoC-Programm hinaus die unterschiedlichen europäischen regionalen Förderprogramme), bis im Bezug auf die Bewerbung von Essen die Legitimität einer Wandlung des Fokus von der konkreten Stadt auf eine ganze Region (RUHR 2010) von den EU-Gremien bestritten wurde. Bei dieser Debatte gibt es viele Widersprüche, etwa der Wunsch nach mehr Transparenz einerseits und die Synergieeffekte des Netzwerkgedankens andererseits. Darüber hinaus wird von den Städten nach wie vor Leuchtkraft in die Region – wie auch immer diese im konkreten Fall definiert oder bestimmt wird – erwartet, und von den Regionen eine finanzielle Beteiligung an dem ECoC-Projekt. (hier gilt z. B. Linzer Modell als Vorbild, wo die Stadt, die Region (das Land Oberösterreich) und die nationale Regierung sich in gleicher Höhe an dem Projekt beteiligt hatten).

phase befindenden, Partnerkulturhauptstädte, potentielle öffentliche Geldgeber auf nationaler Ebene, Einwohner der entsprechenden Stadt selbst, Bevölkerung der Region und des Landes, Träger bzw. Akteure von Kultur in Stadt und Region und „zwar in der gesamten Spannweite von Hoch- bis hin zu alternativen Subkultur“, private Sponsoren und Geldgeber, Medien national wie international, das „potentielle auswärtige Besucherpublikum aus den EU-Staaten und letztlich der ganzen Welt“.⁴³ Was hier auffällt und von Parr nicht weiter besprochen wird, ist die mögliche Vermischung von Adressierungsebenen der Kategorien „innen“ und „außen“, je nach dem, wie ein Ausgangs-„Wir“ in der jeweiligen Kommunikationssituation gesetzt wird (z. B. „Wir“ als Europa, „Wir“ als Nation, oder Bürger⁴⁴, „Wir“ als Stadtbewohner, oder „Wir“ als eine Stadtteilbewegung und „Wir“ als eine bestimmte Institution oder auch Kultursparte oder Genre, hier wiederum durchaus über die nationalen Grenzen hinaus).

Auch wenn die lokalen (ggf. nationalen und regionalen) und europäischen Zielsetzungen auf den entsprechenden Adressierungsebenen rhetorisch übereinstimmen mögen, können die scheinbar homogenisierten „ECoC-Sprachetiketten“ als eine Art kommunikatives Verpackungsmaterial unterschiedliche Inhalte mehr oder weniger reflektiert ver- oder enthüllen. Das Aufnehmen von vorgegebenen Sprachbausteinen – neben den europäischen Leitlinienvorgaben durchaus auch z. B. vom lokalen Repertoire der Geschichts- oder Imagenarrative – kann jedoch Unschärfen bei der Ideen- und Konzeptionsentwicklung sowie bei der entsprechenden Kommunikation mit sich bringen, die unter anderem durch unterschiedliche Übersetzungsprozesse beeinflusst werden können. Neben einer rein sprachlichen Ebene der Übersetzung finden hier Übertragungen auf unterschiedlichen Theorie-, Erfahrungs- und Traditionsebenen statt. Auch für ein professionelles Kommunikationsmanagement ist es eine Herausforderung, Entwicklungen auf diesen Ebenen im Vorfeld zu erkennen und diese samt dazugehörigen Akteuren mit direkten Adressierungen zu steuern.

3.1.1.3 Kulturpolitische Voraussetzungen

Ein Kulturhauptstadtprojekt als ein kulturbasiertes Regenerierungsprojekt mit dem Ziel der Profilierung der jeweiligen Stadt als international anziehender Standort für Kreative und Investoren, sowie einer Imageverbesserung oder -veränderung für den Staat und die Region bedarf einer professionellen Planung und eines Knowhows aus unterschiedlichsten Manage-

⁴³ Vgl. hierzu Rolf Parr 2012: Wen (alles) adressiert eigentlich eine ‚Europäische Kulturhauptstadt‘? Das Beispiel ‚Essen für das Ruhrgebiet‘. In: Ernst/ Heimböckel (Hrsg.) 2012, 149-169, hier 149ff.

⁴⁴ In Estland gelegentlich geteilt durch das Nationsverständnis nach ethnischer Zuteilung vs. Staatsbürgerschaft, das die russischsprachige Minderheit ein- oder ausschließt.

mentbereichen von der Kultur und Kommunikation bis Wirtschaft und Politik. Ein Projekt dieser Dimension bewegt sich zum einen im Rahmen der vorhandenen herausgebildeten kulturpolitischen Voraussetzungen, zum anderen ist eine Verschiebung und Anpassung dieses Rahmens eines der Ziele des Vorhabens, bzw. eine der Voraussetzungen für gewünschte kurz- und langfristige Effekte. Dieser Handlungsrahmen ist zudem bedingt durch kulturpolitische Bezüge auf der lokalen, nationalen und europäischen Ebene.

Als ein kultureller und wirtschaftlicher Ausnahmezustand⁴⁵ setzt ein Kulturhauptstadtprojekt die Akteure in mehrfacher Hinsicht vor ungewohnte Produktionsbedingungen, für die in einigen Fällen die nötigen Strukturen oder Erfahrungen fehlen mögen, sei es innerhalb oder außerhalb des öffentlich subventionierten institutionellen Kulturbetriebs. Durch Entstehen neuer Institutionen und neuer kultureller Infrastruktur wird die bisherige Situation gewissermaßen künstlich verändert und für den Zeitraum des Großevents, aber auch hinsichtlich der Zukunft herausgefordert. Sicherlich werden durch diesen exzeptionellen Zustand im Kulturbetrieb einige Stärken und Schwächen sichtbarer, was eine Chance beherbergt, an und mit diesen Erkenntnissen weiter zu arbeiten.

Mit Blick auf die abschließende Evaluation des Kulturhauptstadtprojektes sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass in Tallinn die institutionellen Erben der Kulturhauptstadt bis Ende 2013 zu der Schlussfolgerung gekommen sind, die Kulturhauptstadt sei „eine schöne Erinnerung, aber kein Argument“. Es handelte sich um eine Feststellung in einem auf der Homepage von Kultuurikatel, der Nachfolgeinstitution der Kulturhauptstadtstiftung, öffentlich zugänglich gemachten Strategiedokuments, in dem es entsprechend lautete:

„Die Erfahrung der Organisation der Kulturhauptstadt ist sicherlich von unbezahlbarem Wert, ein notwendiges Lehrstück für das estnische Kulturmanagement und ein nützliches Ereignis für das Image von Tallinn und Estland. In der längeren Perspektive ist es jedoch nur eine Erfahrung unter anderen, es ist kein existentielles Argument, oder der erste Nenner im Portfolio. So ist es nicht ratsam, die Erfahrung der Kulturhauptstadt zu priorisieren, oder daraus strategische Beschlüsse zu ziehen. Ein großer Anteil der Erfahrung ist im Kontext und im Rahmen des Ereignisses selbst gemacht worden, weshalb nicht sicher ist, ob die hier gewonnenen Erkenntnisse außerhalb des Ereignisses überhaupt Halt haben.“⁴⁶

⁴⁵ Beim Projekt Linz09 wurde ein „friedvoller Ausnahmezustand“ angekündigt und im Vorfeld wie im Nachhinein kontrovers besprochen. S. stellvertretend z. B. folgende Beiträge: Scheller, Kerstin 2010: Kultur macht jetzt mal Pause, Der Standard vom 15.12.2010, „Wo brennt's? Ein Gespräch mit Stefan Haslinger und ein Kommentar von Martin Wassermair“ kulturrisse, zeitschrift für radikaldemokratische kulturpolitik, Ausgabe 02/2008, Fend, Franz 2007: Ein kultureller Ausnahmezustand droht, 12.06.2007, <http://ooe.kpoe.at/article.php/20070612123312775> [Zugriff am 26.11.2013].

⁴⁶ Ursprünglich zugänglich auf dem Homepage der Stiftung Kultuurikatel:

Mag es sich hierbei auch um einen Versuch eines verbalen Befreiungsschlags des „alten“ Erbes einer Institution handeln, um etwas Eigenes aufzubauen und mit dem Tagesgeschäft pragmatisch fortzufahren, bleibt angesichts bisher weitgehend fehlender offizieller Analysen die Frage offen, ob das Exklusivitätsargument allein den Verzicht auf Evaluation rechtfertigt. Zumindest scheint hier im Nachhinein ungewollt die Grundsatzfrage beantwortet, ob das Tallinner Kulturhauptstadtprojekt als ein einmaliges Event konzipiert war und verstanden wurde, oder Teil, bzw. gar Grundlage einer langfristigen Planung bildete.

Kulturpolitische Theorie, Planung und kulturelles Management können als Themen im Rahmen der Vorbereitungen auf das Jahr als Europäische Kulturhauptstadt in einer breiteren Öffentlichkeit diskutiert werden als gewohnt. In Tallinn hat man einerseits festgestellt, dass kulturelle Themen in der Tagespresse gewichtiger positioniert wurden, als gewohnt und gelegentlich durchaus die Titelseiten schmückten⁴⁷, andererseits habe man verpasst, diese Themen grundsätzlich auf breiterer gesellschaftlichen Basis zu diskutieren.⁴⁸

Die kulturpolitischen Grundsatzdiskussionen wurden in Estland in Ansätzen im Rahmen des Prozesses der Herausarbeitung des Leitliniendokuments „Kultuur 2020“ erst nach dem Kulturhauptstadtjahr geführt⁴⁹, wobei festgestellt wurde, dass eine in lokaler Kulturwissenschaft verankerte theoretische Basis mit entsprechender Fachsprache teilweise noch fehlte.⁵⁰ Das Beispiel des Projekts RUHR.2010 zeigt im Gegensatz dazu, wie die Tradition einer kulturpolitischen Planung und Theorie sprachlich in der Kommunikationsstrategie und Projektplanungsbegründungen verankert waren. Davon zeugen zentral das Motto des Jahres: „Wandel durch Kultur – Kultur durch Wandel“, die starke regionale Ausrichtung als Strategie und die

<http://www.kultuurikatel.ee/strateegia>, [Zugriff am 17.12.2013]. Mittlerweile im Zuge des personellen Wechsels und eines Homepage-Updates nicht mehr verfügbar.

Die Stiftung Kultuurikatel ist die direkte Nachfolgeinstitution der für die Organisation und Durchführung des Kulturhauptstadtprojektes gegründeten Stiftung Sihtasutus Tallinn 2011, die im Frühjahr 2012 umgewandelt wurde. Kultuurikatel heißt Kulturkessel und die Stiftung sollte den Umbau eines alten Industriegebäudes zu einem kulturellen interdisziplinären Zentrum verwalten. Auf dem Homepage der Stiftung hieß es entsprechend: „Kulturkessel ist ein internationales Kultur- und Tourismusobjekt, welches sich auf eine interdisziplinäre Zusammenarbeit und auf die daraus entstehende Innovation in Kultur- und Kreativwirtschaft konzentriert.“ http://www.kultuurikatel.ee/kultuurikatla_kontseptsioon, [Zugriff am 17.12.2013].

⁴⁷ S. Laur Kaunissaar in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ am 22.12.2011 im Klassikaraadio.

⁴⁸ Priit Raud im Interview mit der Autorin, im Oktober 2012. In der ersten nationalen Bewerbung von Tallinn wurde z. B. ein Beitrag zu einer besseren Klärung der kulturpolitischen Rollen der nationalen Regierung und der lokalen Gemeinden versprochen, dieser Ansatz ist jedoch im späteren Vorbereitungsprozess untergegangen. S. dazu den Abschnitt zur Entwicklung der Visionen im Bewerbungsprozess von Tallinn weiter in diesem Kapitel.

⁴⁹ S. Kapitel II. 2.3.

⁵⁰ Im Vorwort einer übersetzten Artikelsammlung bemängelt die Herausgeberin Anu Kivilo, dass Kulturpolitik als selbstständiges Wissenschaftsfeld in Estland bislang kaum eine Rolle gespielt hat und eine estnischsprachige Terminologie dementsprechend erst entwickelt und vereinheitlicht werden muss, s. Anu Kivilo, Gesa Birnkraut Gesa (Hrsg.) 2008: Valik artikleid kultuuripoliitikast, Tallinn, S. 5.

Anknüpfung an die Impulse von früheren regionalen kulturellen Großinitiativen.⁵¹

Das Bundesland Nordrhein-Westfalen hat eine jahrzehntelange Tradition der aus der städtischen Kulturpolitikplanung gewachsenen Verflechtung von Theorie und Praxis. Mit Norbert Sievers, Olaf Schwenke, oder Oliver Scheytt waren kulturpolitische Größen an das Projekt gebunden, die sich unter anderem in der Deutschen Kulturpolitischen Gesellschaft engagieren und die kulturpolitischen Debatten in Deutschland mit gestalten. In der Sonderausgabe „RUHR.2010 – Was war? Was bleibt?“ der Zeitschrift „kulturpolitische mitteilungen“ offenbart sich eine sprachliche Manifestierung der kulturpolitischen Strategieüberlegungen des Projekts. Allerdings wird aus den Beiträgen auch ersichtlich, dass eine theoretisch-rhetorische Aufrüstung nicht automatisch für den praktischen Erfolg spricht.⁵²

3.1.1.4 Projektphasenbedingte Veränderungen der Managementprofile

Aus einer projektinternen Entwicklungslogik abgeleitet, aber auch aufgrund instabiler Verhältnisse der politischen Interessen, stellen Palmer u. a. fest: „organisational instability seems to be an integral part of staging a major event programme in a landscape populated by diverse and often squabbling stakeholders“.⁵³ Diese „institutionelle und organisatorische Instabilität“ mag in der Öffentlichkeit und intern hauptsächlich negativ aufgenommen und bewertet werden und so für Imageverschlechterung und Verunsicherung sorgen. Betrachtet man personelle und taktische Veränderungen im Projektmanagement jedoch als praktische Konsequenz unterschiedlicher Projektphasen, könnte man diese Dynamiken besser und bewusst planen und kommunizieren. Darüber hinaus ist es nachvollziehbar, dass viele programmatische Entscheidungen und (kultur-)politische Positionierungen als Kompromisse stellenweise Unzufriedenheit erzeugen, so dass auch in dieser Hinsicht das bereits erwähnte Enttäuschungsmanagement streckenweise zu zentralen Herausforderungen der Verantwortlichen gehört.

3.1.1.5 Globale Finanzkrise und politischer Wahlkampf

Die langjährige Planung und Umsetzung eines umfangreichen, gleichermaßen nach innen wie nach außen gerichteten Prestigeprojekts ist stark abhängig auch vom politischen Umfeld und

⁵¹ Gemeint sind hier die Internationale Bauausstellung (IBA) Emscher park 1990/2000 und die Ruhr Triennale 2000/2010, s. genauer Karl Ganser 2011, 26-28.

⁵² S. zehn Beiträge des Sonderhefts „RUHR 2010 – Was war? Was bleibt“: kulturpolitische mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Nr. 132, I/2011, S. 21-51.

⁵³ Palmer/ Richards/ Dodd 2012: European Cultural Capital Report 4, 24.

erweckt politische Ambitionen. Es mag bei Durchsetzung von bereits vorhandenen, oder Entwicklung und Positionierung von neuen umfangreichen politischen Visionen als Rahmensetzung anfangen und bis zu von außen unterstellten Versuchen direkter Einflussnahme in die Personalpolitik, Projektmittelvergabe und künstlerischer Prioritätensetzung reichen. Diese Dimension der Organisation eines Jahres als Kulturhauptstadt Europas ist in der sogenannten Palmer-Studie von 2004 ausdrücklich als ein Risiko betont worden⁵⁴. Auch in dem European Cultural Capital Report 4 von 2012 schlagen Palmer u. a. vor, dass eine überzeugende Darstellung von parteiübergreifender politischer Unterstützung und entsprechendem Engagement für die Bewerbung einer Stadt um den Kulturhauptstadttitel im Auswahlprozess auf der europäischen Ebene künftig von zentraler Wichtigkeit sein sollte.⁵⁵

Die parteiübergreifende Zusammenarbeit ist wichtig nicht nur im Kontext der wechselnden lokalen Mehrheitskonstellationen in der betroffenen Stadt, sondern auch in der Beziehung der städtischen Politik zur Region und zur Landesregierung. Seit der Ausschreibung der ersten nationalen Bewerbungsrunde im Sommer 2005 bis Ende des Kulturhauptstadtjahres 2011 regierten in Tallinn drei unterschiedliche Bürgermeister und im Estnischen Kulturministerium wechselten sich drei Minister ab. Nur in der Phase von November 2005 bis April 2007 gehörten sowohl der Bürgermeister als auch der Minister derselben Partei an. Somit wurde die Fertigstellung der Bewerbung für die Brüsseler Auswahlkommission vom Minister Raivo Palmaru und Bürgermeister Jüri Ratas begleitet, die beide Mitglieder der Zentrumpartei (Keskerakond) sind. Für den Auswahl- und Umsetzungsprozess zeichneten politisch der Bürgermeister Edgar Savisaar aus der Zentrumpartei und die Ministerin Laine Jänes aus der gegnerischen Reformpartei (Reformierakond) verantwortlich. Zur politischen Gegnerschaft kommt bei dieser Konstellation hinzu, dass der neue Bürgermeister das Projekt für sich erst noch entdecken musste und die Ministerin bis zu ihrem Amtseintritt im April 2007 Bürgermeisterin der Stadt Tartu war, sich höchst engagiert für deren Bewerbung im nationalen Wettbewerb einsetzte und gegen Tallinn argumentiert hatte. Über die Rolle des Staates im Kulturhauptstadtprojekt und über die Interpretation von staatlichen Subventionszusagen in der in Brüssel vorgelegten Bewerbung kam es zu erheblichen Unstimmigkeiten. In den Medien und in den Kommentaren der Kulturschaffenden empfand man die Zurückhaltung des Ministeriums und der Regierung als strategische Verweigerung, dem politischen Gegner mit einem Leuchtturmprojekt ein In-

⁵⁴ Robert Palmer 2004: European Cities and Capitals of Culture: Study prepared for the European Commission. Brussels. Im Folgenden in dieser Arbeit bezeichnet als „Palmer-Studie“, verfügbar unter: http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc926_en.htm [Zugriff am 18.05.2011].

⁵⁵ Palmer/ Richards/ Dodd 2012: European Cultural Capital Report 4, 25.

strument zur größeren innenpolitischen Strahlkraft signifikant mitzufinanzieren. Nicht zuletzt durch diesen Mangel an Dialog hat man eine Gelegenheit verpasst, über die Fragen des Kulturhauptstadtprojekts hinaus die kulturpolitische Rollenverteilung auf der nationalen und kommunalen Ebene und die besondere Rolle und Situation Tallinns als Hauptstadt zu diskutieren und ggf. neu zu regeln.

Im Vorbereitungs- und Umsetzungszeitraum des Projektes Tallinn 2011 fanden in Estland in 2007 und in 2011 Parlamentswahlen und in 2005 und 2009 Kommunalwahlen statt.⁵⁶ Durch politische Wahlkämpfe und Koalitionsbildungsprozesse können sowohl operative als auch strategische Abläufe im Management von wichtigen Großprojekten in gewissem Maße paralytisiert werden, was in Tallinn bei Budgetentscheidungen auch zu beobachten war.

Von erheblich negativer Bedeutung für das Kulturhauptstadtprojekt waren die heftigen Auswirkungen der in der Planungsphase nicht vorhersehbaren Wirtschafts- und Finanzkrise von 2008-2009. Die Bewerbung von Tallinn entstand im Zeitraum einer wirtschaftspolitischen Euphorie und fiel entsprechend ambitioniert aus. In 2005 zeichnete Estland ein Wirtschaftswachstum von 9,1, in 2006 10,5, in 2007 7,2.⁵⁷ In der entscheidenden Phase der Programmgestaltung für das Kulturhauptstadtjahr schrumpfte die Wirtschaft jedoch um -5 in 2008 und -14,2 in 2009.⁵⁸ Viele Kultureinrichtungen und Initiativen mussten entsprechend schmerzhaft finanzielle Einschnitte hinnehmen. Über die massiven Kürzungen im eigenen Budget hinaus erschwerte dieser Umstand die finanzielle Planung des Kulturhauptstadtprojekts. Laut Siim Sukles, dem Vizekanzler des Kulturministeriums entziehe dieser außergewöhnliche Umstand dem Projekt Tallinn 2011 die Grundlage, mit anderen Kulturhauptstadtprojekten verglichen zu werden. Die Dramatik der Lage wird noch deutlicher durch seine Bewertung, dass das Überleben der Folgen der Finanzkrise im Kulturbereich als das Wichtigste und Bedeutsamste seiner zehnjährigen Amtszeit im Ministerium zu bewerten sei.⁵⁹

⁵⁶ S. dazu die süffisanten Ratschläge und Erläuterungen des damaligen Justizministers Rein Lang bezüglich möglicher Entwicklungen und Zusammenhänge: Rein Lang 2010: Väikene nõu kaptenile ja tüürimeestele. In: Sirp, 29.01.2010.

⁵⁷ BIP-Werte laut Statistiken der Estnischen Bank (Eesti Pank). Zugänglich unter: <http://statistika.eestipank.ee/?lng=et#listMenu/1017/treeMenu/MAJANDUSKOOND>, [Zugriff am 07.04.2017].

⁵⁸ s. ebenda. Die Werte für 2010, 2011, 2012 und 2013 sind entsprechend: 1,7; 7,6; 4,3; 1,6.

⁵⁹ Siim Sukles im Interview mit der Autorin, im Oktober 2012. Siim Sukles arbeitete im Estnischen Kulturministerium im Zeitraum vom 2001-2012.

3.1.2 Eine Initiative zwischen europäischer und lokaler Aufgabenstellung – ein Widerspruch?

Das 25. Jubiläum der Initiative Kulturhauptstadt Europas wurde 2010 zum Anlass, Fazit zu ziehen und für die Zukunft zu planen. In Brüssel traten im März Vertreter vergangener und künftiger Titelträger und Bewerberstädte mit Kulturpolitikern und Spezialisten zu einer Konferenz zusammen. In dem veröffentlichten Jubiläumsbericht⁶⁰ wird Bilanz gezogen. Es heißt:

„There was a large consensus among the participants that over 25 years the ECoC⁶¹ have become one of the most sustained ambitious cultural initiatives in Europe, both in scope and scale.

They have also become one of the most visible and prestigious initiatives of the European Union and probably one of the most appreciated by European citizens. It undoubtedly has a unique brand value for the European Union and remains a much sought after designation by European cities.“⁶²

Nach einem Anhörungs- und Evaluierungsverfahren kündigte die Europäische Kommission im Juli 2012 eine Weiterführung der Kulturhauptstadtinitiative von 2019 bis 2033 an⁶³. In der Pressemitteilung zur Fortsetzung der Maßnahme wurden bereits zentrale Aspekte aufgezeigt, die aus den bisherigen Erfahrungen hergeleitet erfolgsrelevant sind und Beteiligte von und auf unterschiedlichen Ebenen herausfordern. Aus dieser Ankündigung werden einerseits die hohen Ansprüche an die Initiative ersichtlich, andererseits jedoch auch ein Eingeständnis, dass das zugesprochene Potential nicht immer ausgenutzt worden ist und die Verbesserungsansätze sowohl in der „europäischen Hand“ als auch bei den ausführenden Akteuren liegen:

„Die Auswahlkriterien wurden so umgestaltet, dass die Kandidatenstädte *umfassendere Leitlinien* an die Hand bekommen. Hierdurch sollen auch die *Auswahl und das Monitoring* der teilnehmenden Städte erleichtert werden. Ferner stellt der Vorschlag stärker auf die *Hebelwirkung* der Initiative *zugunsten eines nachhaltigen Wachstums und der langfristigen Stadtentwicklung* ab. Auch werden die *europäische Dimension* der Veranstaltung und die *Qualität der kulturellen und künstlerischen Inhalte* des Veranstaltungsjahres mehr in den Vordergrund gerückt. [...]

Aus Evaluierungen und Konsultation geht deutlich hervor, dass die Veranstaltung „Kulturhauptstadt Europas“ den betreffenden Städten und Regionen einen vielfältigen Nutzen bringt: So entfaltet die Initiative, die ja auch weiterhin *in erster Linie eine kulturelle Veranstaltung* darstellt, *auch im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Be-*

⁶⁰ Über die „Entdeckung“ der städtischen Ebene für die Umsetzung von Europäischen Zielen s. auch Daniel Habit 2011: Die Inszenierung Europas? Kulturhauptstädte zwischen EU-Europäisierung, Cultural Governance und lokalen Eigenlogiken. München.

⁶¹ ECoC (oder ECOC) - gängige Abkürzung für „European Capital of Culture“ (Anm. H.M.).

⁶² ECoC-25: Summary of the European Commission conference „Celebrating 25 years of European Capitals of Culture“. Brussels, 23-24 March 2010. S. 4.

⁶³ Mit dem Beschluss Nr. 1622/2006/EG wurde die Kulturhauptstadtinitiative bis 2019 geregelt, inklusive der Reihenfolge der Länder, aus denen die Titelträger gekürt werden sollen.

reich eine beachtliche nachhaltige Wirkung, besonders dann, wenn die Veranstaltung in eine langfristige kulturpolitische Entwicklungsstrategie eingebunden wird.“⁶⁴

Am Beispiel des Projekts RUHR.2010 wurde bereits erwähnt, wie im Rahmen eines kulturellen Imageprojekts unter dem Motto „Wandel durch Kultur – Kultur durch Wandel“ Impulse von früheren regionalen kulturellen Großinitiativen aufgenommen⁶⁵ und konzeptionell zu einem neuen Aufruf „Kulturpolitik als Strukturpolitik“ übergeleitet werden können. Die Zielsetzung und Rhetorik passen zu den kulturpolitischen Entwicklungen in der Europäischen Union, da mit dem neuen, ab 2014 gültigen, Förderprogramm „Kreatives Europa“⁶⁶ Brücken zu der EU-2020 Strategie als Leitinitiative für „intelligentes, nachhaltiges und integratives Wachstum“⁶⁷ geschlagen werden sollen. Diese wechselseitig begründete Legitimitätsbeschaffung wird auch durch den bereits erwähnten Jubiläumsbericht der Kulturhauptstadtinitiative belegt, in dem es mit der Feststellung der strategischen Rolle von Kultur als eine Investition in lokale und regionale Entwicklungskraft heißt:

„This very clearly links the ECoC to the current discussions at EU level on the contribution of culture in local and regional development and to the growing recognition of the role culture can play as a catalyst for economic regeneration, for instance through promoting tourism, contributing to the emergence of new economic activities, linking creativity to innovation as a tool for social and territorial cohesion and as a tool to enhance the attractiveness of cities and regions as places to live, visit and invest in.“⁶⁸

3.1.2.1 Die geschichtliche Motivation der Formatveränderungen

Als die Initiative der Europäischen Kulturhauptstadt⁶⁹ 1983 von der damaligen griechischen Kulturministerin Melina Mercouri vorgeschlagen und 1985 eingeführt wurde, standen (zumindest deklarativ) die Ideen im Vordergrund, Europa durch kulturelle Zusammenarbeit zu „beseelen“, eine stärkere Identifikationsgrundlage für die Bürger der europäischen Gemeinschaft zu bieten und die europäischen Völker sich gegenseitig näher zu bringen. Wie allerdings aus der oben bereits zitierten Ankündigung zur Fortsetzung der Kulturhauptstadtinitiative nach 2019 sowie aus mehreren Evaluationsberichten hervorgeht, wird die Erkenn- und

⁶⁴ Pressemittlung der Europäischen Kommission vom 20.07.2012: „The Commission proposes countries to host European Capitals of Culture after 2019“. (Hervorhebungen H.M.).

⁶⁵ S. Anm. 51, Kapitel III.

⁶⁶ S. Pressemitteilung der Europäischen Kommission vom 23.11.2011: Kreatives Europa: Kommission stellt Förderplan für die Kultur- und Kreativbranche vor.

⁶⁷ S. genauer unter http://ec.europa.eu/europe2020/index_de.htm.

⁶⁸ ECoC-25: Summary of the European Commission conference „Celebrating 25 years of European Capitals of Culture“. Brussels, 23-24 March 2010. S. 4f.

⁶⁹ 1985-1999 noch „Kulturstadt Europas“.

Erlebbarmachung einer (kaum genau zu definierenden) „europäischen Dimension“ auch 30 Jahre später als ein Schwachpunkt bei der Umsetzung der Kulturhauptstadtprojekte gesehen. Diesem Umstand ist neben administrativ-koodinatorischen Gründen⁷⁰ zum großen Teil die mehrfache Umgestaltung der Initiative geschuldet. Anhand Jürgen Mittags Unterscheidung und Beschreibung von drei Phasen der Europäischen Kulturhauptstadtjahre werden die historischen Entwicklungen mit ihren Kausalitäten deutlich.

In der ersten Phase von 1985-1989 wurden mit Athen, Florenz, Amsterdam, (West-)Berlin und Paris Städte zum Titelträger, deren Status als Kulturmetropole und kulturelle Leuchttürme selbstverständlich erschien. Die Programme begrenzten sich auf einen Sommerevent mit Beiträgen zur bewährten Hochkultur. Statt auf Innovation und Experimente zu setzen, „wurde der Titel in erster Linie als Verstärkungsmoment bereits bekannter kultureller Stärken verstanden“.⁷¹

Die zweite Phase wurde mit Glasgow als „Kulturstadt Europas“ 1990 eingeleitet. Hier wurde ein Ganzjahresprogramm vorgelegt, das bewusst und systematisch auf Imageverbesserung der Stadt abzielte und verbunden mit städtebaulichen Maßnahmen auf eine nachhaltige Wirkung setzte.⁷² Wie Simon Güntner beschreibt, galt dieser „Glasgow Effect“ europaweit als Inspiration zu einer Bewegung der Festivalisierung⁷³ der Stadtentwicklung, die weit über die Kulturhauptstadtinitiative hinausgeht und für einen Wandel der Stadtpolitik steht. „Großveranstaltungen wurden dazu genutzt, die (Innen-)Städte umzubauen und ihnen ein neues, für die neuen Dienstleistungsökonomien attraktives, Gesicht zu geben.“⁷⁴ Simon Güntner erklärt weiter, den Strategien der Festivalisierung und Imagepolitik sei ein Streben nach Aufmerksamkeit gemein, die als kapitalisierbare Ressource zum Bezugspunkt der Aktivitäten gemacht würde.⁷⁵ Von anderen Städten wurde Glasgow, nicht immer mit Erfolg, zum Vorbild genommen und

⁷⁰ Wie der Erweiterung der EU, Festlegung des Rotationsprinzips und der Reihenfolge der Nationalstaaten, der Spezifizierung der Auswahlkriterien und Einführung eines europäischen Monitoringverfahrens.

⁷¹ Jürgen Mittag 2012, 63.

⁷² S. ebenda: 65.

⁷³ S. auch Stichwort Eventisierung u. a. Betz/ Hitzler/ Pfadenhauer (Hrsg.) 2012: Urbane Events...; Greg Richards, Robert Palmer 2010: Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation, Routledge; Eckehart Ehrenberg, Wilfried Kruse 2000: Soziale Stadtentwicklung durch große Projekte? EXPOs, olympische Spiele, Metropolen-Projekte in Europa: Barcelona, Berlin, Sevilla, Hannover. Münster; Hartmut Häußermann, Walter Siebel (Hrsg.) 1993.

⁷⁴ Güntner 2012, 43. In Anm. 3 auf Seite 45 erwähnt Güntner Diskussionen um einen anderen „Glasgow Effect“ als ein Phänomen, dass in dieser Stadt die Lebenserwartung für benachteiligte Bevölkerungsgruppen geringer ist als in vergleichbaren Städten. Sir Robert Scott als Verantwortlicher von Liverpool 2008 und Vorsitzender der europäischen Monitoringkommission hat im Rahmen eines ECoC-Netzwerktreffens im Herbst 2007 in Liverpool noch einen weiteren Kommunikations-Effekt aus Glasgow beschrieben: Viele positive Entwicklungen wurden mit dem Kulturhauptstadtprojekt in Verbindung gebracht, obwohl nicht alle unbedingt darauf zurückzuführen seien.

⁷⁵ Ebenda, 44.

Jürgen Mittag stellt für die 1990er Jahre fest, dass die europäischen Bezüge in den Hintergrund traten und sich eine Modifikation des gesamten Kulturhauptstadtgedankens sichtbar machte.⁷⁶

Die dritte Phase setzte durch eine Verrechtlichung der Initiative ein: Einhergehend mit der Verankerung des Kulturartikels 128 im Maastrichter Vertrag wurde das bis dahin praktizierte zwischenstaatliche Auswahlverfahren im Mai 1999 durch den Beschluss 1419/1999/EG des Europäischen Parlaments und des Rates ersetzt und die Kulturhauptstadtinitiative bekam damit eine formale Rechtsgrundlage.⁷⁷ 2004 erschien die von der Europäischen Kommission in Auftrag gegebene sogenannte Palmer-Studie mit Analysen zu den Kulturstädten und Kulturhauptstädten von 1985-2004. Unter der Leitung von Robert Palmer, dem ehemaligen Leiter der Kulturhauptstadtprojekte in Glasgow (1990) und Brüssel (2000), entstand erstmalig eine umfangreiche Quelle mit Hinweisen auf Regelmäßigkeiten, Probleme, Herausforderungen und Verbesserungswege. Die Analyse umfasst Fragen der administrativen Aufstellung der Organisationen, der kulturellen Programme, der Infrastruktur, der Kommunikation und des Marketings, des Blickwinkels des Publikums und der Touristen, der Nachhaltigkeit und der Evaluierung. Außerdem betrachtet die Studie europäische, wirtschaftliche und soziale Aspekte der Kulturhauptstadtprojekte⁷⁸. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse spiegeln sich in dem überarbeiteten, präziser gefassten und 2006 wirksam gewordenen Beschluss 1622/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates wider. Hier findet zum einen eine geographische Ergänzung der Initiative statt, indem die Erweiterung der EU von 2004 und 2007 berücksichtigt wird und somit von 2009 bis 2019 jeweils eine west- und eine osteuropäische Stadt parallel den Titel tragen sollen. Zum anderen werden eine europäische Überwachungs- und Beratungsjury vorgesehen und zwei inhaltliche Kriterien für das Kulturprogramm etabliert. Die 1999 formulierte übergeordnete Zielsetzung der Maßnahme bleibt dabei unverändert:

„Artikel 1. Gegenstand

Es wird eine Gemeinschaftsaktion mit der Bezeichnung „Kulturhauptstadt Europas“ eingerichtet, um den Reichtum und die Vielfalt der europäischen Kulturen sowie ihre Gemeinsamkeiten herauszustellen und einen Beitrag zum gegenseitigen Verstehen der europäischen Bürger zu leisten.“⁷⁹

⁷⁶ Mittag 2012, 65.

⁷⁷ Ebenda, 66f.

⁷⁸ S. Palmer 2004. Neben den genannten Evaluierungskriterien wird im Teil II der Studie eine Dokumentation zu den einzelnen Städten vorgelegt. Die Studie erfasst zudem auch die Initiative „Europäischer Kulturmonat“ von 1992-1999.

⁷⁹ Europäische Kommission: 1622/2006/EG

Die Erneuerung bezüglich des Programms des Kulturhauptstadtjahres versucht das historische Dilemma zwischen lokalen und europäischen Interessen zu lösen und sieht daher vor, eine „europäische Dimension“ zu implementieren und die „Stadt und Bürger“ zu würdigen⁸⁰:

„Artikel 4. Kriterien für das Kulturprogramm

1. In Bezug auf die „Europäische Dimension“ hat das Programm

- a) in beliebigen kulturellen Bereichen die *Zusammenarbeit* zwischen Kulturakteuren, Künstlern und Städten aus den entsprechenden Mitgliedstaaten und aus anderen Mitgliedstaaten zu fördern,
- b) den Reichtum der *kulturellen Vielfalt* in Europa hervorzuheben,
- c) die *gemeinsamen Aspekte* europäischer Kulturen in den Vordergrund zu rücken.

2. In Bezug auf „Stadt und Bürger“ hat das Programm

- a) die *Beteiligung* der in der *Stadt und ihrer Umgebung lebenden Bürger* zu fördern und ihr *Interesse* sowie das Interesse von *Bürgern aus dem Ausland* zu wecken,
- b) *nachhaltig* und unmittelbarer Bestandteil einer *längerfristigen Strategie* für die *kulturelle und soziale Entwicklung* der Stadt zu sein.⁸¹

Zu den drei in Anlehnung an Jürgen Mittag beschriebenen Phasen in der Geschichte der Kulturhauptstadtinitiative kommt aus meiner Sicht eine *vierte*, oder zumindest eine bisher nicht beschriebene qualitative Entwicklung innerhalb der dritten Phase: Nach der Implementierung des neuen Verfahrens findet eine zunehmende Standardisierung der Bewerbungs-, Organisations- und Evaluierungsprozesse statt, wobei sich zunehmend Lernprozesse und ein intensiver Erfahrungsaustausch sowohl auf europäischer und nationaler als auch auf lokaler Ebene beobachten lassen. Die von Emilia Palonen gepriesene Offenheit des Konzepts der Europäischen Kulturhauptstädte⁸² ist zwar nach wie vor gegeben, es hat aber einen festeren Rahmen. Durch das Monitoring- und Evaluationsverfahren, die offiziellen Bewerbungsleitlinien mit Best Practice Beispielen und früheren Erfahrungswerten wird eine Erwartungshaltung auf beiden Seiten aufgebaut. Das bedeutet jedoch keinesfalls, dass die lokalen Besonderheiten bezüglich der strategischen Aufstellung der Themen, der Organisation und Kommunikation, sowie der Akteurkonstellation und des Programmdesigns an Bedeutung verlieren müssen. Für jede Kulturhauptstadtbewerbung kann nur die Eigenlogik der konkreten Stadt den Ausgangs-

⁸⁰ Der Beschluss von 1999 hatte die beiden Aspekte nur allgemein zusammengefasst: „Diese Initiative ist sowohl für die Stärkung der lokalen und regionalen Identität als auch für die Förderung der europäischen Integration von Bedeutung.“ (1419/1999/EG, (6)).

⁸¹ Europäische Kommission: 1622/2006/EG, Hervorhebung H.M.

⁸² Auf Emilia Palonens Analyse weisen Nicole L. Immler und Hans Sakkers hin: Nicole L. Immler, Hans Sakkers 2012: „Kulturhauptstadt“ – ein Titel *von* oder *für* Europa? Von lokaler Identitätskultur zu globaler Menschenrechtskultur. In: Ernst/ Heimböckel (Hrsg.) 2012, 283-312; 285. (Die Originalquelle: Emilia Palonen 2010: Multi-Level Cultural Policy and Politics of European Capitals of Culture. In: Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift 13, H. 1, S. 87-108).

punkt bilden. Die Stadt Bremen hatte sich auf die Austragung des Titels Kulturhauptstadt Europas 2010 im nationalen Wettbewerb etwa mit zwei strategischen Positionierungsschriften beworben: „Was Bremen ist?“ und „Was Bremen will?“. Hinsichtlich der offiziellen Vorgaben der Europa-Bezüge des Programms sollten daher den Städten – so die Bilanz aus der Jubiläumskonferenz zum 25 Jahre ECoC – trotz bisherigen Schwierigkeiten der Umsetzung eine „Europäische Dimension“ nicht zu bindend vorgegeben werden, denn jede Stadt hätte eine eigene europäische Narrative „depending on its geographical location and its history, its past and present populations.“⁸³

Einige Kritiker sehen „konstitutive Probleme“ der Kulturhauptstadtinitiative, die nach wie vor nicht aufgehoben seien, da bereits die erwünschten verbindenden und solidarischen Effekte zur Stärkung von Europa letztendlich dem Wettbewerbscharakter unterlegen blieben.⁸⁴ Die Motivation der Titelträger sei vergleichbar mit den Konkurrenzgedanken der „nationale[n] resp. regionale[n] Leistungsschauen, ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts installierten ‚Wettbewerbs der Nationen‘“⁸⁵, wie er heute beispielsweise auch im Rahmen der *Eurovision Song Contest* stattfindet.

3.1.2.2 Die (Er)Findung der „Europäischen Dimension“

Eine Auslotung der Interessenslage zwischen „Europa“ und „Stadt“ schien in 2013 noch nicht abgeschlossen, wenn man die Kommunikation der Maßnahme der Europäischen Kulturhauptstädte auf der offiziellen Homepage der EU als Grundlage für eine solche Einschätzung nimmt, denn hier stand eindeutig die „europäische Dimension“ im Vordergrund. In dieser Darstellung gibt die „Veranstaltung „Kulturhauptstadt Europas“ [...] den europäischen Städten die Möglichkeit, über einen Zeitraum von einem Jahr ein Kulturprogramm zu präsentieren und *damit den Reichtum und die Vielfalt der europäischen Kulturen sowie ihre Gemeinsamkeiten zu veranschaulichen*.“⁸⁶ Auch beim Kriterium „Stadt und Bürger“ gehe es darum, „das

⁸³ ECoC-25: Summary of the European Commission conference „Celebrating 25 years of European Capitals of Culture“. Brussels, 23-24 March 2010. S. 6. Hier wird angesichts der Reichweite dieser lokalen europäischen Narrativen noch Folgendes angemerkt: „in some cases it might also extend beyond the borders of the current European Union“.

⁸⁴ S. z. B. Ernst/ Heimböckel (Hrsg.) 2012, 12.

⁸⁵ Wilhelm Amann 2012: Globale oder lokale Zeichen? Kulturalisierungsstrategien der Metropolen am Beispiel der Kontroverse um das Musée d’Art Moderne in Luxemburg. In: Ernst/ Heimböckel (Hrsg.) 2012, 113-126, 118.

⁸⁶ Zusammenfassung der EU-Gesetzgebung zum Thema ECoC:

http://europa.eu/legislation_summaries/culture/l29014_de.htm, [Zugriff am 19.12.2013]. Hervorhebung H.M.

Interesse der Bürger der Stadt für die Veranstaltung auf europäischer Ebene zu wecken“ und damit immerhin die „längerfristige kulturelle Entwicklung der Stadt zu fördern“.⁸⁷

In der offiziellen Anleitung für die Bewerberstädte wird eine Unzufriedenheit über die Missachtung von europäischen Interessen erkennbar:

„Der Bezug zur Europäischen Union fehlte in der Vergangenheit oft vollständig, zudem war die europäische Dimension im Allgemeinen nicht sehr ausgeprägt. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass der Titel auf eine förmliche Initiative der Europäischen Union zurückgeht, die europäische Dimension zu den wichtigsten Auswahlkriterien zählt, die Ernennung durch den Rat der Europäischen Union erfolgt und die Europäische Kommission finanzielle Mittel bereitstellt, sofern die notwendigen Voraussetzungen erfüllt sind.

Es ist daher wichtig, eine klare Kommunikation im Zusammenhang mit dem Titel zu verfolgen. Dabei stehen zwei Bereiche im Vordergrund: die Markendarstellung der Kulturhauptstadt Europas und die europäische Dimension der Veranstaltung.“⁸⁸

Im „Leitfaden für Bewerbungen als „Kulturhauptstadt Europas““ werden Denkanstöße und Best Practice Beispiele für die Berücksichtigung und Gestaltung einer „europäischen Dimension“ gegeben. Es wird darauf hingewiesen, dass das Konzept der „europäischen Dimension“ eine Äußerung durch die Art der in den Vordergrund gerückten Themen, aber auch durch die Art der Umsetzung der Veranstaltungen des Kulturhauptstadtprogramms finden könne.⁸⁹ Im Dokument wird auch darauf hingewiesen, dass „die europäische Dimension der Veranstaltung in ihrer umfassenden Einbindung in die europäischen Maßnahmen im Kulturbereich und in einer angemessenen Beteiligung der europäischen Organe und ihrer Politik zum Ausdruck“ komme. Es wird in Aussicht gestellt, dass konkrete Maßnahmen einer Kulturhauptstadt durch die EU gefördert würden, sofern sie mit den drei definierten Hauptzielen des EU-Rahmenprogramms „Kultur“ im Einklang stünden. Das heißt mit den Zielen der:

„Unterstützung der grenzüberschreitenden Mobilität von Kulturakteuren;
Unterstützung der grenzüberschreitenden Verbreitung von kulturellen und künstlerischen Werken und Erzeugnissen;
Förderung des interkulturellen Dialogs.“⁹⁰

⁸⁷ S. ebenda. Hervorhebung H.M.

⁸⁸ Europäische Kommission 2006: Leitfaden für Bewerbungen als „Kulturhauptstadt Europas“, S. 17. Folgend in dieser Arbeit zitiert als ECoC-Leitfaden 2006. Vgl. dazu Daniel Habit 2014. Für die laufende Aktualisierung der Leitfäden steht das Dokument: Europäische Kommission 2014: European Capitals of Culture 2020-2033. Guide for cities preparing to bid.

⁸⁹ ECoC-Leitfaden 2006, 12f.

⁹⁰ Ebenda, S. 13. Im Dokument wird auch auf die Möglichkeit zu Verbindungen mit anderen EU- Politikfeldern und Förderprogrammen hingewiesen, etwa auf die unterschiedliche Bildungs- und Regionalförderprogramme. S. s. 18ff.

Das Leitfadendokument gibt den Bewerbern sogar eine Art Formel für die Findung, oder Konstruktion eines jeweiligen eigenen Narrativs von „europäischer Dimension“:

„Konkret geht es für eine Bewerberstadt darum, neben ihren Besonderheiten ihre bisherige Rolle in der europäischen Kultur, ihren Bezug zu, ihren Platz in und ihre Zugehörigkeit zu Europa ebenso darzulegen wie ihre gegenwärtige Beteiligung am Kunst- und Kulturleben Europas. Diese europäische Dimension kann eine Stadt auch im Rahmen des Dialogs und des Austausches begreifen, den sie mit anderen Kulturen und Künstlern anderer Kontinente zur Förderung des interkulturellen Dialogs unterhält.“⁹¹

Trotz dieser Anleitung, angeführter Nachahmungsvorschläge und des Austausches mit anderen Kulturhauptstädten stellt die Sichtbarmachung und Belebung einer schwer definierbaren „Europäischen Dimension“ für die Programmverantwortlichen der austragenden Städte eine Herausforderung dar. Vor der Einführung des europäischen Monitoringverfahrens konnte man es allerdings jenseits der Bewerbungsphase auch gut ignorieren.

Im Grunde sagt die Leitfadenformel, dass jede Stadt ihre eigenen Europa-Bezüge hat und diese entsprechend anbieten soll. Der Ausgangspunkt für die kommunikative Darbietung und künstlerische Entfaltung der „Europäischen Dimension“ wäre damit die plakative Feststellung: „Wir sind Europa“. Die damit hergehenden inhaltlichen Fragen und konkreten Bezugspunkte wären Gegenstand von offenen (mitunter künstlerischen) Interpretationen, sowie von Prozessen zur Selbstfindung und -darstellung. Es stellt sich hier die Frage, ob aus Respekt gegenüber den unbekannten und vermutlich inhomogenen Erwartungen einer Empfehlungskommission und aus Ratlosigkeit hinsichtlich der Überlastung mit europäischen Sinnstiftungs- und Wertedebatten genug lokales Selbstbewusstsein für eigene Reflexionen aufgewiesen werden kann.

Zudem könnten die Schwierigkeiten, den Zugang zu einer „Europäischen Dimension“ zu finden, auch als Folge von fehlenden Debatten in der jeweiligen Gesellschaft oder aus Trägheit und Automatismen der Nutzung von alten Selbstdarstellungsmustern auftreten. Nicht zuletzt besteht die Gefahr beim Angehen solcher Aufgaben auch darin, dass „Auftragsarbeiten“ im Bezug auf politisierte Begriffe wie „Identitätsarbeit“ und „Europa“ für Beteiligte hinsichtlich der künstlerischen Freiheit einen unangenehmen Beigeschmack haben können.

In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass das Land erst ab Mai 2004 zu Europäischen Union gehört und damit einhergehend zum Zeitpunkt des Beginns des Kulturhauptstadtbe-

⁹¹ Ebenda, S. 12.

werbungsprozesses in 2005 umfangreiche Debatten um einen (erneuten) möglichen Verlust bzw. um Garantiegrundlagen der nationalen politischen wie kulturellen Selbstbestimmung hinter sich hatte und gleichzeitig das große Ziel erreicht sah, endlich wieder in Europa angekommen zu sein. Immerhin hatten junge estnische Intellektuelle der Gruppierung Noor-Eesti bereits Anfang des 20. Jahrhunderts den Aufruf manifestiert „Lasst uns Esten sein aber auch Europäer werden!“⁹² Eines der Leitmotive der Tallinner Kulturhauptstadtbewerbung war auch der reale und mentale Wiederkehr und Ankunft auf der „Europäischen Karte“ und zwar sowohl in der lokalen, als auch externen Wahrnehmung. Darunter fielen Motive wie „Ein Traum von Europa, ein Traum von Lebensqualität“.⁹³

Eine Befragung des Publikums bei ausgewählten Programmbeiträgen von Tallinn 2011 zeigt, dass die hauptsächlich aus Estland stammenden Besucher eine europäische Komponente beim Kulturhauptstadtprogramm zwar voraussetzten und sogar für am stärksten erkennbar hielten, jedoch einen lokalen Identitätsbezug (vor allem zu Estland, weniger zu Tallinn) für relevanter hielten⁹⁴. Obwohl wenig repräsentativ und in ihrer Spezifik kaum auf andere Kulturhauptstadtprojekte übertragbar⁹⁵, wäre das ein Befund, der die Relevanz einer besseren Kommunikation zu den Zielsetzungen der Initiative der Europäischen Kulturhauptstädte (s. oben) aus der „Europa-gemeinschaftlichen Sicht“ und die Notwendigkeit einer besseren Überprüfung der Umsetzung noch einmal unterstreicht.

Es lassen sich jedoch Argumente dafür finden, dass wir hier nur einen vermeintlichen Interessenskonflikt der unterschiedlichen Ebenen haben könnten. Als erstes Argument hebe ich vor, dass die regionale und lokale Stärkung der Städte keinesfalls im direkten Widerspruch zu den „europäischen Interessen“ liegen dürfte. Als Konsequenz der geschichtlichen Entwicklungen und erkannten Probleme um das beschriebene Konfliktpotential sind schließlich zwei Pro-

⁹² „Noor-Eesti“ (Junges-Estland) wurde in Tartu im Jahr 2005 gegründet. Die zentralen Figuren um Gustav Suits (von ihm stammt das bekannte Zitat) und Friedebert Tuglas waren Schriftsteller, doch es ging auch um Erneuerungen in der bildenden Kunst und Musik. Die direkten Impulse und Ideen holten sich die Initiatoren über Erfahrung aus und Kontakte zu Helsinki, wo einige Mitglieder gelernt oder gelebt hatten. Einer der Ziele war es, „die geistigen Horizonte“ über russische und deutsche Einflüsse hinaus zu erweitern und die nationale Literatur mit Impulsen auf breiterer europäischer Basis über neue Tendenzen der skandinavischen, französischen und italienischen Literatur zu erneuern. S. z. B. http://krzwlive.kirmus.ee/et/noor/mis_on_nooreesti/ [Zugriff am 20.03.2014].

⁹³ Tallinns Bewerbung für Brüssel 2006, 24.

⁹⁴ S. Tuuli Lähdesmäki 2014: Kohapõhised identiteedid ja nende vastuvõtt Tallinna kui 2011. aasta Euroopa kultuuripealinna südamuste publiku poolt. In: Kultuurikatel, Maris Hellrand (Hrsg.) 2014: Kultuur! Pealinn. Muutus?, Tallinn 2013, 105-125. Die entsprechenden begrifflichen Zuordnungen wurden bei der Befragung nicht durch Definitionen konkretisiert.

⁹⁵ Tuuli Lähdesmäki, die Autorin der Studie, analysierte 293 Fragebögen, die bei 17 Veranstaltungen von Tallinn 2011 von freiwilligen Helfern gesammelt wurden. 44 Fragebögen wurden auf Russisch, 12 auf Englisch und 2 auf Finnisch beantwortet. 72,4% der Teilnehmer waren Einwohner von Tallinn. Die Fragen betrafen Gefühle und Meinungen zu lokalen Besonderheiten, zum Estentum und Europäertum, ohne diese Begriffe vorzudefinieren. S. Lähdesmäki 2014: 108f..

grammkategorien formuliert worden, die sowohl den europäischen Gemeinschaftsgedanken als auch die Hebelwirkung der städtischen Entwicklung berücksichtigen. Im offiziellen Vorschlag der Europäischen Kommission für die Weiterführung der Maßnahme der Europäischen Kulturhauptstädte vom 2020 bis 2033 wird dieses doppelte Potential nochmals verdeutlicht und auf die Verbundenheit dieser Ziele mit den Anstrengungen des neuen EU-Programms „Kreatives Europa“ hingewiesen.⁹⁶

Zweitens ist die „Europäische Dimension“ als ein vorgeschriebenes Programmkriterium von den Städten vor dem Hintergrund des neuen europäischen Auswahl- und Evaluierungsverfahrens schwerlich zu ignorieren. Dadurch kann beim Umgang mit dieser Aufgabe der oftmals negativ konnotierte Konkurrenzgedanke als Motivation für die Kreativität positiv greifen.

Drittens scheinen die entsprechenden EU-Verantwortlichen mittlerweile einzusehen, dass das „Europäische“ in dem „Lokalen“ liegen, bzw. aus dem Lokalen ausgehend dargestellt werden kann und die Definitionen, Interpretationen und Erfolgskonzepte hier offen behandelt werden sollen.⁹⁷

Viertens könnte es für mehr Gelassenheit und einen tatsächlichen Mehrwert sorgen, wenn die Verantwortlichen (die Kulturschaffenden und Projektpartner inbegriffen) vor Ort mehr Bewusstsein für eine Selbstverständlichkeit der eigenen souveränen Belegung von „europäischen Begrifflichkeiten“ und Narrativen walten ließen. Das „Pflichtprogramm“ könnte so an eventuellem Fremdkörpercharakter verlieren.

⁹⁶ Europäische Kommission 2012: Vorschlag für einen Beschluss des Europäischen Parlaments und des Rates zur Einrichtung einer Aktion der Europäischen Union für die „Kulturhauptstädte Europas“ im Zeitraum 2020 bis 2033. Vom 20.7.2012. S. hier Punkte (5) und (6), S. 9. Im Punkt (6) wird aufgeführt, dass das Programm „Kreatives Europa“ auf „die Förderung der kulturellen und sprachlichen Vielfalt Europas sowie die Stärkung der Wettbewerbsfähigkeit der Kultur- und Kreativbranche mit Blick auf die Förderung intelligenten, nachhaltigen und integrativen Wachstums abzielt.“

⁹⁷ S. z. B. ECOC-25: 5, oder den offiziellen Evaluierungsbericht „Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture. Final Report for the European Commission DG Education and Culture“ von ECORYS (August 2012), in dem es im Bezug auf Tallinn und Turku heißt: „Whilst both cities presented very strong local narratives, those narratives can be seen as containing common themes that are essentially European in nature.“, S. ix.

3.2 Tallinn 2011 – vom „Everlasting Farytale“ zu den „Stories of the Seashore“

3.2.1 Die Bewerbungsphase oder wie fängt man an?

3.2.1.1 Strategische Aufstellung in der Bewerbungsphase

Tallinns Bewerbung auf den Titel der Europäischen Kulturhauptstadt fiel auf die Übergangszeit der Implementierung der neuen Regelung durch den Beschluss 1622/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates. Der Vorbereitungs- und Umsetzungsprozess der Stadt unterlag damit bereits dem neuen Monitoring- und Beobachtungsverfahren auf der europäischen Ebene. Der estnische Staat hatte aber noch freie Hand bei der Gestaltung des nationalen Wettbewerbs für die Findung des Titelpkandidaten, der in Brüssel vor dem Auswahl- und Beratungspanel bestehen musste, um dem Europäischen Parlament für die endgültige Nominierung vorgeschlagen werden zu können.

Für die weitere Analyse ist festzuhalten, dass sich sowohl die zuständigen Tallinner, als auch die Verantwortlichen in Brüssel in einer neuen Verfahrenssituation wiederfanden – vor Tallinn und Turku hatten nur Istanbul, Essen (für das Ruhrgebiet) und Pécs als Kulturhauptstädte für 2010 mit einem Jahr Vorsprung Erfahrungen mit der neuen Regelung gemacht. Die Forschung hat sich bisher nicht ausführlich mit der Frage beschäftigt, inwieweit mit der geographischen Erweiterung der Kulturhauptstadtinitiative auf ostmitteleuropäische EU-Staaten neue besondere Herausforderungen auf sowohl lokaler als auch europäischer Ebene zu beobachten und zu berücksichtigen wären, da die bisherigen Erfahrungswerte größtenteils aus „westeuropäischen“ Städten stammten.⁹⁸ Allein die geographische Verortung der Städte als ein Vereinheitlichungsmerkmal aufzufassen, ist sicherlich mit Problemen verbunden. Vielmehr scheint die Frage berechtigt, inwieweit die bisher als Erfolgsgeschichten verhandelten Vorbildprojekte die Probleme der Städte des „Neuen Europas“, oder des aktuellen „Krisen-Europas“ adäquat adressieren, da die Gemeinsamkeit beispielsweise bei Glasgow 1990, Lille 2003, Liverpool 2007, Linz 2009, RUHR 2010 darin besteht, dass diese Städte im Zuge eines gesellschaftlich-wirtschaftlich-kulturellen Strukturwandels eine Imageveränderung vorantreiben und kommunizieren konnten. Lediglich Robert Palmer und seine Koautoren Greg Richards und Diane Dodd wollen in ihrem „European Cultural Capital Report 4“ unter der Überschrift „New Europe and PIIGS“⁹⁹ countries provide financial headaches“ auf spezifische Probleme bei der Durchführung der Kulturhauptstadtprojekte des „Neuen Europas“ hinwei-

⁹⁸ In dem Symbolischen Jahr 2000 trugen neben 7 anderen Städten Krakau und Prag den Titel, 2007 Sibiu, 2009 Vilnius und 2010 Pécs. Mit Weimar im Jahr 1999 könnte dieser Reihe noch ein Sonderfall hinzugefügt werden.

⁹⁹ Portugal, Italien, Irland, Griechenland und Spanien. Belegt wird die Sorge durch die Beispiele von Guimarães (Portugal, 2012) und San Sebastian (Spanien 2016).

sen, belegen dies jedoch nur anhand einiger Städte, wonach die künftigen Titelträger aus Ostmitteleuropa dennoch entsprechenden Ressentiments ausgesetzt bleiben.

Die Aufmerksamkeit von Tallinner Kulturpolitikern wurde erstmals anfangs des neuen Jahrtausends auf die Kulturhauptstadtinitiative gelenkt, als Vertreter aus Liverpool und Newcastle/Gateshead, beide Städte sich damals noch in dem nationalen Auswahlverfahren befindend, vorschlugen, dass Tallinn sich als Partnerstadt von außerhalb der EU auf den Titel für 2008 bewerben könnte. Tallinns Delegation – bestehend aus der für die Kultur zuständigen Vizebürgermeisterin Liisa Pakotsa, der Leiterin des Tallinner Kulturamtes Agne Trummal und dem damals neu eingestellten Mitarbeiter des Kulturamtes, Lennart Sundja – hat auf diesen Vorschlag hin die Städte besucht, um sich ein Bild zu machen.¹⁰⁰ Die Idee der Bewerbung für 2008 erübrigte sich durch die Ankündigung der bereits erwähnten Neuregelung der Initiative bis 2019, die für Estland das Jahr 2011 vorsah und damit als Partnerland das für dieses Jahr bereits festgelegte Finnland.

Es gibt unterschiedliche Aussagen dazu, wie die Partnerländer für die Periode von 2009 bis 2019 festgelegt wurden. Jürgen Mittag sieht in der Kombination einer ost- und einer westeuropäischen Stadt als neuen Bestandteil des Kulturhauptstadtkonzepts eine „erhebliche Bedeutung“ für den zentralen Gedanken der europäischen Kooperation und schreibt, dass „die jeweiligen Staatenpaare hinsichtlich ihrer Größe, ihrer Stellung zur Europäischen Union etc. bewusst so zusammengelegt wurden, dass sich zahlreiche Schnittmengen ergeben“.¹⁰¹ Robert Palmer u. a. beurteilen die Auswahlpraxis der Partnerkulturhauptstädte wie folgt: „However, with the ECOC selection process organised as it is, this is more a matter of luck than judgement.“¹⁰²

Laut Lennart Sundja gab es gezielte Bemühungen von der estnischen Seite, Estland auf das gleiche Jahr mit Finnland zu setzen.¹⁰³ Siim Sukles, damals Kanzler des estnischen Kulturministeriums, konnte das jedoch nicht bestätigen und hielt das angebliche Anstreben rückbli-

¹⁰⁰ Dabei wurden in beiden Städten Protokolle zu gemeinsamen Interessen unterzeichnet, wodurch Tallinn unfreiwillig in eine kleine Intrige innerhalb des britischen Wettbewerbs um den Kulturhauptstadttitel geriet, da Newcastle/Gateshead in einer Pressemitteilung behauptete, Tallinn habe seine Wahl getroffen, was in Liverpool nicht gut ankam. Da Sir Robert Scott aus Liverpool später in Brüssel während Tallinns Bewerbungs- und Organisationsphase die Auswahl- und Beratungskommission der EU leitete, begleitete diese kleine Episode Lennart Sundja noch durch einige Treffen mit Sir Robert Scott. S. Interview der Autorin mit Lennart Sundja im Oktober 2012.

¹⁰¹ Mittag 2012, 67.

¹⁰² Palmer/ Richards/ Dodd 2012: European Cultural Capital Report 4, 29.

¹⁰³ Lennart Sundja im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

ckend aus dem Jahr 2012 gesehen auch nicht für relevant.¹⁰⁴ Ein in der Aussage von Jürgen Mittag angesprochener Mehrwert scheint in Bezug auf Finnland und Estland zuerst einleuchtend. Betrachtet man andere Länderpaare, ist es oft schwer nachvollziehbar, welche Synergieeffekte gemeint sein könnten.¹⁰⁵ Auch die Zusammenarbeit von Turku und Tallinn sticht trotz der in der Kulturhauptstadtgeschichte noch nie da gewesenen geographischen und kulturellen Nähe im Nachhinein betrachtet nicht unbedingt durch ungewöhnlich umfangreiche Kooperation hervor.

Das estnische Kulturministerium verkündete den nationalen Wettbewerb im Juni 2005 und setzte dabei auf die inhaltlichen Kriterien der neuen Kulturhauptstadtregelung der EU. Das Ministerium organisierte eine Informationsveranstaltung, bei der ein Vertreter des Kulturhauptstadtprojektes Helsinki 2000 auftrat. Neben Tallinn bewarben sich vier weitere estnische Städte – Tartu, Rakvere, Pärnu und Haapsalu. Der Auswahlkommission gehörten Vertreter des Estnischen Städteverbandes sowie des Kultur- und Außenministeriums an. Tallinn und Tartu wurden in die zweite Runde eingeladen und wurden gebeten, besondere Hinweise und Vorgaben bei der Weiterentwicklung der Bewerbungen zu berücksichtigen. Im Fall von Tallinn vermerkte das Kulturministerium, dass die gestellten Ziele zwar überzeugend seien, der Weg zur Erfüllung der Visionen aber nicht ausreichend erkennbar gemacht werde. Es fehle in erster Linie an neuen Ideen und Projekten und an „Leuchtturmveranstaltungen“. Auch interdisziplinäre Synergieeffekte innerhalb des Kulturbetriebs oder auch mit anderen Lebensbereichen seien wenig bedacht. Einer der Punkte zur vertieften Darstellung war die sowohl nationale als auch internationale Zusammenarbeit. Weitere Hinweise betrafen einen besseren Miteinbezug der Bürger sowie Infrastrukturprojekte und eine Aufwertung des städtischen Raums. Hierbei sollte Tallinn eine Zusammenarbeit mit den lokalen Hochschulen angehen. Schließlich wurde auch um einen detaillierteren Budgetplan gebeten.¹⁰⁶

Lennart Sundja, als einer der Verantwortlichen für Tallinns Bewerbung, hat im Interview bestätigt, dass den Beteiligten in der ersten nationalen Bewerbungsrunde die Reichweite der Möglichkeiten und die Größe der Aufgaben nicht bewusst waren. Erst durch seinen erneuten Besuch in Großbritannien 2005 hätte er die Dimensionen der Initiative erahnt und erlebt, wie „groß man dabei gedacht“ habe und wie man das organisatorisch angehe. Er brachte von sei-

¹⁰⁴ Siim Sukles im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁰⁵ Z. B. bei Litauen und Österreich (2009), Deutschland und Ungarn (2010), Spanien und Polen (2016) könnte die Größe die gemeinsame Grundlage sein, bei Frankreich und der Slowakei (2013) jedoch wohl kaum. Auch geographisch und kulturell scheinen die meisten Paare keine prädestinierten Partner zu sein.

¹⁰⁶ Brief vom Kulturministerium an die Tallinner Stadtverwaltung vom 09.11.2005 (unterschrieben vom Kanzler Siim Sukles).

ner Reise nach Gateshead umfangreiche Materialien mit, die unter anderem das Projekt von Glasgow 1990 betrafen. Auch die 2004 veröffentlichte Palmer-Studie wurde herangezogen, sowie die Richtlinien für die Bewerbung von der Europäischen Kommission.¹⁰⁷

In Tartu orientierte man sich wiederum am norwegischen Beispiel der Bewerbung von Stavanger 2008¹⁰⁸ und lud Robert Palmer im November 2005 als Vortragenden zur städtischen Kulturkonferenz ein. In der Sektion mit dem Titel „Kulturhauptstadt als Chance zur Imagegestaltung auf internationalem Niveau“ trat neben Palmer auch Pekka Timonen vom Projekt Helsinki 2000 auf. Die beiden Auftritte wurden auch von den Verantwortlichen aus Tallinn wahrgenommen. Beim Verfassen der Bewerbung habe man nach Berk Vahers Aussagen viel improvisiert und sich darin geübt, die lokalen Denkhorizonte zu überschreiten. Unter anderem habe man sich gefragt, welche Formate und Themen man einem europäischen Publikum anbieten könne und wie man diese ansprechend vermitteln sollte.¹⁰⁹

Durch die neue Regelung des Auswahlverfahrens und der geographischen Erweiterung des Formats war Tallinn mit der Chance zur Ausrichtung eines Kulturhauptstadtprojekts etwas unvorbereitet konfrontiert – man war einfach 2011 dran. Schon aus dieser Tatsache heraus sollte es nicht wundern, dass ein ECoC-Projekt in Form einer intersektoral durchdachten Strategie kein Teil von mittel- oder langfristigen städtischen Planungskonzepten gewesen ist. Beachtenswert ist allerdings, dass im Fall von Tallinn weder zur Zeit der ECoC-Bewerbung noch heute ein kulturpolitisches Strategiedokument vorlag/vorliegt. Die kulturpolitischen Ziele und Prioritäten sind lediglich ein überschaubarer Teil von regelmäßig erneuerten Planungsdokumenten der Stadt.¹¹⁰ In Tartu fand zu dem Zeitpunkt der Kulturhauptstadtbewerbung eine Belebung der bewussten Auseinandersetzung mit unterschiedlichen kulturpolitischen Themen statt. Dies ging vor allem von der Kulturabteilung der Stadtverwaltung aus, richtete sich stark an ein Miteinander der Akteure des Feldes und hatte auch eine internationale Ausrichtung, indem man sich mit aktuellen Bewegungen aus dem Ausland auseinandersetzte und

¹⁰⁷ Lennart Sundja im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁰⁸ Berk Vaher im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁰⁹ Ebenda.

¹¹⁰ Es soll und kann an dieser Stelle nicht ausdiskutiert werden, ob eine Kulturpolitik nach oder ohne Plan zu befürworten sei. Vgl. jedoch die Debatte über „Kultur nach Plan“ in Deutschland anhand des Programms und der Materialien des Kulturpolitischen Bundeskongresses „Kultur nach Plan? – Strategien konzeptbasierter Kulturpolitik“ vom 13.-14.06.2013 in Berlin [<http://www.kupoge.de/kongress/2013/>], oder des Fragenkatalogs des Deutschen Kulturrats zur Bundestagswahl 2013 und der darauf basierten „Wahlprüfsteine 2013“ mit der Frage, ob die Parteien es für erforderlich finden, eine Kulturentwicklungsplanung des Bundes auf den Weg zu bringen. S. 2. (In Deutschland hat diese Frage allerdings auch einen föderalistischen Hintergrund).

Knowhow und Erfahrungen in Form von übersetzten Materialien und internationalen Konferenzen vermittelte.

Bei der Vorbereitung auf die zweite nationale Bewerbungsrunde formierte sich in Tallinn eine Arbeitsgruppe unter der Führung von Kaia Jäppinen, Tallinns neuer Vizebürgermeisterin für Kultur¹¹¹. Neben Vertretern städtischer Ämter wurden externe Spezialisten aus den Bereichen Kultur und Sport sowie Marketing und Kommunikation eingeladen. Es wurden runde Tische mit Spezialisten und Interessensvertretern aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen organisiert, um deren Wünsche für die Zukunft der Stadt sowie aktuelle Probleme zu erfahren¹¹². Tallinner Kulturorganisationen wurden aufgerufen, die Bewerbung zu unterstützen und bekannte Persönlichkeiten aus der Kulturlandschaft beteiligten sich in einer öffentlichen Werbekampagne zur Unterstützung von Tallinns Kandidatur.

Tallinns Erfolg bei dem nationalen Wettbewerb schien für viele von vorneherein als selbstverständlich, doch Tartu hat mit seiner starken Bewerbung viel Sympathie geweckt und das Ergebnis galt unmittelbar vor der Entscheidung wieder als offen. Zur finalen nationalen Entscheidung wurden in der zweiten Runde neben Vertretern des Estnischen Städteverbandes und des Kultur- und Außenministeriums auch Kulturschaffende und Sportler eingeladen. Im März 2006 wurde Tallinns Sieg mit der pragmatischen Begründung verkündet, dass die Stadt im Vergleich zu Tartu einfach über mehr Kapazitäten verfüge: Zum einen durch ein größeres kreatives Potential dank mehr Kulturschaffender, der umfangreicheren und differenzierteren kulturellen Infrastruktur und des dichterem Kulturkalenders, zum anderen aufgrund der größeren internationalen Bekanntheit als Kultur- und Tourismusstadt und als Tor zu Estland und zur estnischen Kultur¹¹³. Genau auf diese Legitimationsargumentation hatte Tallinn mit dem Slogan „Tallinn – Estlands stärkster Trumpf!“ gesetzt.

¹¹¹ Die politischen Verhältnisse und Wechsel der handelnden Personen wurden in der Einleitung des Kapitels bezüglich der Rahmenbedingungen zur Ausführung des Kulturhauptstadtjahres bereits erwähnt.

¹¹² Es gab Treffen für Tourismusvertreter, Historiker und Stadtforscher, Vertreter der Folklorekunst, Verantwortliche für die Kinder- und Jugendfreizeitaktivität, Konzertveranstalter und Komponisten, Theaterregisseure und -leiter, Filmemacher und -kritiker, Bildungsspezialisten, Sportler und Sportorganisationen, Sozialarbeiter und -wissenschaftler, Unterhalter und „Erlebniswirtschafts“-vertreter (s. Kapitel II. 2.2 zur Kultur- und Kreativwirtschaft), Unternehmer, Immobilienentwickler und Architekten, ehemalige Bürgermeister, Kinder und Jugendliche. S. Tallinns Bewerbung: Tallinna Linnavalitsus 2006: Euroopa kultuuripealinnaks 2011. Tallinna taotlus (Zweite inländische Bewerbung). 61-65 und Anhang I.

¹¹³ S. Ankündigung des Kulturministeriums vom 29.03.2006: Kultuuriminister Raivo Palmaru kinnitas Euroopa kultuuripealinna kandidaadiks Tallinna. Verfügbar unter <http://www.kul.ee/et/uudised/kultuuriminister-raivo-palmaru-kinnitas-euroopa-kultuuripealinna-kandidaadiks-tallinna>, [Zugriff am 07.04.2017].

3.2.1.2 Missverständnisse in Brüssel

Nach der nationalen Kandidatenauswahl galt es, eine Bewerbung für die Auswahlkommission in Brüssel zu verfassen. Im Dezember 2006 wurde Tallinns endgültige Bewerbung der Öffentlichkeit präsentiert und durch den Kulturminister Raivo Palmaru als Estlands Kandidatur in Brüssel eingereicht. Das erste Auswahltreffen fand im Juni 2007 in Brüssel statt und führte zu einigen grundsätzlichen Missverständnissen, sodass im Oktober eine außerplanmäßige weitere Präsentation mit Fokus auf die entstandenen Fragen und Mängel nötig war, bevor Tallinn Ende des Jahres 2007 der Titel für 2011 durch das Europäische Parlament verliehen wurde.

Noch heute wird Tallinns Bewerbung nachwirkend als rückwärtsgewandt und folklöreverschleiert eingestuft. So etwa im offiziellen Evaluierungsbericht für Brüssel: „Whilst the wording of the application stated an intention to develop the citizens’ creative activity and initiative, this was within an overall theme of folklore and fairytales, which arguably looked to the past rather than the future.“¹¹⁴

Wie ist es zu diesem anhaltenden Eindruck gekommen? Ants Lusti, der Geschäftsführer der Marketing- und Kommunikationsagentur Identity, die Tallinns Ausschreibung für die Schaffung der Kulturhauptstadtssymbolik gewann, hat im Interview mit der Autorin beschrieben, wie sie sich an das Thema heranarbeiteten, um die Konzeption zu entwickeln. Die Stadt habe keine konkreten inhaltlichen und strategischen Ausgangsangaben zur Verfügung gestellt; die Mitarbeiter der Agentur wurden jedoch bald intensiv in die Strategieentwicklung der Arbeitsgruppe mit einbezogen. Lusti besuchte mit Tallinns Delegation 2006 Patras, 2007 ein ECoC-Netzwerktreffen in Liverpool und auf eigene Initiative und Kosten mit den Mitarbeitern der Kulturhauptstadtstiftung Stavanger, um deren Sponsoringstrategien kennenzulernen.

Die Beteiligten in der Agentur hätten geschätzte 30 Programmbücher der ehemaligen Kulturhauptstädte durchgearbeitet und entwickelten dadurch eine Vorstellung, um welche Chancen es sich bei einem Kulturhauptstadtprojekt für eine Stadt und ein Land handle. Die Erkenntnis war, dass es an sich kein Ziel sei, sondern vor allem ein Instrument zur besseren Positionierung der Stadt, ein strategisches und kommunikatives Werkzeug um „etwas“ zu erreichen, das es allerdings erst zu definieren galt. Doch bevor man dazu kam, musste dieses „Etwas“ bereits strategisch kommuniziert werden und die Überlegungen hinsichtlich der konkreten Ziele und Zielgruppen blieben folglich noch undifferenziert.

¹¹⁴ ECORYS 2012: Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture, 21.

Diese harte Beurteilung trifft nicht das handwerkliche und fachliche Können der Beteiligten, sondern eher das Fehlen eines Konsensus über städtische Zukunftsvisionen, die fehlende Übung in der Koordination, fehlende konkrete Inhalte des Kulturprogramms (diese sollten später von der ausführenden Kulturhauptstadtstiftung erarbeitet werden), mangelnde Erfahrung aller Beteiligten in Umgang mit dem neu eingeführten europäischen Monitoringverfahren und fehlendes Bewusstsein über die oben bereits genannten konstitutiven Probleme und Herausforderungen eines europäischen Kulturhauptstadtprojekts, unter anderem der Aspekt einer konkurrierenden und gleichzeitigen Adressierung von unterschiedlichsten Zielgruppen.¹¹⁵

Zu der Entscheidung, Tallinn den Touristen vor allem durch seine mittelalterliche Altstadt näher zu bringen, hatte ein Schlüsselerlebnis geführt, als ein in der internationalen Fachszene hoch anerkannter ausländischer Kollege an einem außergewöhnlich lauen Mai-Abend aus der Frachtluke eines alten Kaufmannshauses runter auf das bunte Treiben der Altstadt blickte und sich darüber fassungslos zeigte, dass Tallinn im internationalen Tourismusmarktwettbewerb nicht mehr aus diesem Juwel habe machen können. Tallinn sei „the best kept secret in Europe“.¹¹⁶ So tappte man gewissermaßen in die Falle des „Disneyfizierens“¹¹⁷ der mittelalterlichen Altstadt von Tallinn. Dabei ist beachtlich, dass man es in Tallinns erstem Bewerbungstext sowohl für das Kulturprogramm, als auch für die Tourismuskommunikation ausdrücklich vermeiden wollte – Tallinn sollte nicht nur auf die Altstadt reduziert und kulturelle Aktivitäten sollten möglichst weit im städtischen Raum gestreut werden.¹¹⁸

An die enormen Erfolge von Dan Brown's Roman „Da Vinci Code“ anlehnd wurde für die internationale Vermarktung Tallinns und des Kulturhauptstadtprojekts auch an die hochambitionierte Möglichkeit gedacht, Dan Brown für eine Auftragsarbeit zu verpflichten. Auf einen internationalen Bestseller spekulierend, frei nach dem Prinzip eines gut kommunizierten „Historytainment“¹¹⁹, hätte Tallinn zum Anziehungspunkt einer globalen literarischen Fange-

¹¹⁵ S. nochmals Parr 2012. Wen (alles) adressiert eigentlich eine ‚Europäische Kulturhauptstadt‘?, 149.

¹¹⁶ Ants Lusti im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹¹⁷ Während etwa Frank Roost unter dem Begriff „Disneyfizierung“ vor allem die Einflussnahme der Unterhaltungskonzerne in die Gestaltung und touristische Verwertung der öffentlichen Räume in Amerika berichtet (Frank Roost 2013: Die Disneyfizierung der Städte. Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel der New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida, Wiesbaden), beziehe ich mich hier auf die Verniedlichung und Inszenierung des mittelalterlichen Stadtkerns von Tallinn für Tourismuskommunikation, die unter anderem den als kritisch beobachteten Prozess der Musealisierung der Altstadt fördert.

¹¹⁸ Tallinna Linnavalitsus 2005: Tallinn Euroopa Kultuuripealinnaks. Taotlus eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumile (Erste inländische Bewerbung), 3f.

¹¹⁹ Zu Mechanismen eines „Historytainment“ als Bemühungen um eine kommerzielle und unterhaltungsindustrielle Verwertung der Geschichte s. bspw. Wolfgang Hartwig, Alexander Schug (Hrsg.) 2009: History Sells!

meinde werden sollen. Die Eröffnung des Kulturhauptstadtjahres wäre dann mit der Premiere einer Verfilmung des Stoffes unter Beteiligung von internationalen Stars zusammengefallen.¹²⁰ Diese Idee zeugt beispielhaft von dem in 2006 und 2007 noch vorherrschenden Haushaltsoptimismus und vom starken Glauben an die Anziehungskraft des Formats der europäischen Kulturhauptstadtstädte.

In Gesprächen mit Verantwortlichen haben die Autoren des Evaluierungsberichts für die EU-Gremien einen Konflikt zwischen den Auffassungen der Marketingstrategien des Tallinner Tourismusamtes und von Enterprise Estonia festgestellt:

„Co-operation with the tourist bodies was not without its difficulties, largely due to conflicting views of how best to promote Tallinn. Staff from the Foundation reported some frustration that the tourist bodies did not make the ECoC central to their marketing campaigns and tended not to use the overall theme and branded materials of the ECoC. For its part, the Tallinn Tourist Office reported that the overall focus of its international campaigns was, and would remain, the Old Town, which it saw as the “unique selling point” of Tallinn; it placed (and continues to place) less emphasis on Tallinn as a (modern and contemporary) cultural destination. Enterprise Estonia placed more emphasis on the ECoC, putting it at the heart of its international campaigns as part of its overall focus on promoting cultural tourism in 2011.“¹²¹

Aus Ants Lustis Sicht wurde die aus der Begeisterung des ausländischen Kollegen inspirierte Märchenkonzeption nicht richtig zu Ende geführt. Sie sollte als Metapher für alle Inhalte, auch moderne, einsetzbar gemacht werden. Die Bewerbung sei unausgereift geblieben, die unterschiedlichen inhaltlichen Komponenten seien nicht in eine gegenseitige Balance gebracht worden.¹²² Tallinns Bewerbung für Brüssel weist teilweise sehr allgemeine Beschreibungen und mit „ECoC-Etiketten“ beschriftete Zielsetzungen auf. Trotz so mancher Schwäche im Bewerbungstext ist es dennoch erstaunlich, wie wenig des eigentlichen Inhaltes offenbar in Brüssel transportiert werden konnte. Dafür sehe ich folgende Gründe:

Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt, Stuttgart, ebenso Wolfgang Hartwig 2010: Verlust der Geschichte – oder wie unterhaltsam ist die Vergangenheit? Berlin. Manfred Prisching stellt wiederum fest, dass die Inszenierung durch Symbolisierung und Mythisierung eines Selbst zum Alltagsgeschäft der Tourismus gehöre, dass die Routine dieser Inszenierung aber für einen besseren Erfolg durchbrochen werden sollte. Manfred Prisching 2011, 87f.

Prominente Beispiele für die Bedienung eines Historytainment-Effekts bei Kulturhauptstadtprogrammen sind das Projekt „Kulturhauptstadt des Führers“ von Linz 2009 und die Thematisierung der Rolle von Liverpool im globalen Sklavenhandel im Rahmen des dortigen Kulturhauptstadtprojekts von 2008. Die beiden Projekte fungieren in der EU-Evaluation als Musterbeispiele für eine „Europäische Dimension“ des Programms und gelten als vorbildhaft für ein europäisches Verantwortungsbewusstsein bei der Aufarbeitung der eigenen Geschichte. Zu Linzer Geschichtsprojekten s. Brigitte Kepplinger 2012: Die Europäische Kulturhauptstadt Linz 2009 und ihr Zeitgeschichteprogramm, in: Ferdinand Opll, Walter Schuster (Hrsg.): Stadtkultur – Kultur(haupt)stadt, Wien. S. 221-274.

¹²⁰ Ants Lusti im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹²¹ ECORYS 2012: Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture, 24f..

¹²² Ants Lusti im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

Erstens: Wichtiger Ansatz von Tallinns Bewerbung war das Tourismusmarketing, sie war als entsprechendes Werkzeug gestaltet und formuliert. Dabei wurde die Vielfalt der wichtigen Zielgruppen nicht beachtet, unter anderem auch die Brüsseler Auswahljury. Die Bewerbungspublikation trug in der englischen Version den Titel „Everlasting Fairytale“ und unterstützte ästhetisch die Bemühungen, Tallinns mittelalterliche Altstadt als touristische Hauptattraktion zu positionieren. Im Nachhinein konnten die Beteiligten nicht mehr genau rekapitulieren, an wen und mit welchem Ziel das Bewerbungsbuch gerichtet sein sollte.¹²³ Zweitens: Durch die Auswahl an Projekten und Aktivitäten bei der Präsentation in Brüssel entstand der Eindruck, Tallinn wolle mit dem traditionsträchtigen Sängerfest, Europeade¹²⁴ und mittelalterlichen Stadtfestival nur in die Vergangenheit blicken, würde zeitgenössische Kulturinnovationen vernachlässigen und die „kulturelle Exzellenz“ unterschätzen. Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass die nationalen Imageverbesserungsbemühungen gleichzeitig stark auf eine Vision von Estland als dem von Innovationslust getriebenen „Baltischen IT-Tiger“ gesetzt haben. Dieses Motiv ist eigentlich auch in der Bewerbung vertreten, indem das angeblich Unikale und Faszinierende des Gegensatzes von „a hi-tech based business sector in a unique historical environment“, oder „a mediaval urban space offering free wireless networks“ hervorgehoben wird.¹²⁵ Drittens: Das beschriebene Kulturprogramm war in der Tat noch unreif und bot wenig Inhalte für die Präsentation. Es war zwar bereits ein erster Open Call für Projekte durchgeführt worden, aber die tatsächliche Programmgestaltung musste auf die noch zu formierende Kulturhauptstadtstiftung warten. Viertens: Im April 2007, unmittelbar vor dem Auftritt vor der Auswahlkommission in Brüssel, hatten in Tallinn und in anderen estnischen Städten im Zuge des sogenannten Denkmalstreits beunruhigende Krawalle der Vertreter der russischsprachigen Minderheit stattgefunden. Diese Geschehnisse hatten offensichtlich die Experten in Brüssel für Aktualität dieser Probleme sensibilisiert, während die dargestellte Märchenwelt in Folkloregegend der Tallinner Delegation diese Fragen nicht berücksichtigt hat.¹²⁶ Auch

¹²³ So etwa Ants Lusti und Lennart Sundja in Interviews mit der Autorin.

¹²⁴ Europeade ist ein jährlich in unterschiedlichen Orten in Europa stattfindendes großes Folklore- und Trachtenfestival.

¹²⁵ Tallinn 2011: Everlasting Fairytale, 25.

¹²⁶ Vgl. Report of the Selection Meeting for the European Capitals of Culture 2011. Issued by The Selection Panel for the European Capital of Culture (ECOC) 2011, June 2007. „The document and the presentation lead to some questions about the (contemporary) artistic content of the programme and the necessary excellence which is required for carrying the title ECOC, on how the European dimension would be addressed and also on the manner in which a broad spectrum of Tallinn's multicultural population would be included in the ongoing activities, particularly the large minority of people that have an ethnic Russian background. [...] Can the programme build bridges in a culturally diversified landscape?

The panel commented that the presentation focussed to an un-proportionate extent on cultural heritage and identity building through traditions, and was very vague in terms of contemporary societal and artistic challenges. It wondered whether Tallinn was making enough use of its contemporary artists who could really function as

darin liegt eine gewisse Ironie, weil gerade die politische Macht in Tallinn sich innenpolitisch dem harten beurteilenden Ton der zentralen Regierung und der vorherrschenden öffentlichen Meinung entgegensetzte und konkrete Programme für Ruhestiftung und Dialogführung zwischen den Bürgern eingeführt hatte.¹²⁷



Abbildung 31: Titelseite Tallinner Bewerbung 2006. Estnischer Titel: „Eine Stadt, die nie fertig wird“

Durch die in Brüssel erfahrene Skepsis gegenüber der „Verpackung“ der Kulturhauptstadtstrategie wurde weiter an den Äußerlichkeiten gearbeitet. Aus dem Märchen wurde eine Glaubensfrage, und die alte Konzeption verlor auch Bekenner in eigenen Reihen. Fast zeitgleich veränderte und vergrößerte sich durch die Vorbereitung der Formierung der Stiftung Tallinn 2011 auch das zuständige Team. Mikko Fritze, der im Sommer 2007 ernannte Leiter der Kulturhauptstadtstiftung, war entschieden gegen die Märchenästhetik und es begann die Suche nach einer neuen visuellen Konzeption, fast so, als sei dies die Lösung auch für andere Probleme und ein zentrales Türöffnungselement für die Weiterentwicklung der Inhalte und des Programms. Dabei blieben, wie Ants Lusti im Interview betont, viele Fragen zur strategischen Positionierung der Stadt unbeantwortet, eine langfristige Vision konnte nicht entstehen und so wollte man eine neue Ausdruckslösung finden, ohne auf ein inhaltliches Fundament

Estonia's cultural ambassadors, and whether expertise from the international scene could help improving the application as the actual programme.

It was also remarked that the presentation remained considerably vague in terms of content and concrete planning. Finally, there was no evidence of the integration of ECOC Year within any long-term plan for cultural development of the city.“, 11f.

¹²⁷ Z. B. das Projekt „Kodurahu foorum“. S. Pressemitteilung der Stadt: Savisaar: Tallinn kutsus kokku Kodurahu Foorumi. 02.05.2007.

bauen zu können¹²⁸. Konfliktpotential war damit vorprogrammiert. Diese offene Frage sollte den eigentlichen Umsetzungsprozess über eine Periode von einundhalb Jahre bestimmen und begleiten.



Abbildung 32: Verändertes Logo des Kulturhauptstadtprojektes

Im Zentrum der neuen strategischen Zielsetzung stand „die Öffnung der Stadt zum Meer“, die seit mindestens 2003 in den Entwicklungsplänen der Stadt Tallinn zu finden ist¹²⁹ und auch bezüglich der Kulturhauptstadtpläne unter anderem durch die Idee vom „Kulturkilometer“¹³⁰ nicht neu war, obwohl sie in der Bewerbungsphase zunächst nicht entschieden und zentral hervorgehoben wurde.

3.2.1.3 Die Visionen und Zielsetzungen in Tallinns Bewerbung

Betrachtet man neben Tallinns ursprünglicher Bewerbung an Brüssel auch die beiden ersten landesintern präsentierten Bewerbungsschriften, wird erkennbar, dass einige dort thematisierten Ziele und Visionen auf dem Weg unverdient verloren gegangen zu sein scheinen, während andere kontinuierlich übernommen worden sind. Die vergessenen, missverstandenen und nicht konsequent ausformulierten Pläne werden hier genauso betrachtet, wie diejenigen, die für die beteiligten Akteure und Öffentlichkeit zentral vermittelt wurden.

Bei der offiziellen Bewerbung für Brüssel sind Abweichungen im estnischen und englischen Text auffällig. Diese haben meistens stilistischen Charakter, verschieben dennoch an einigen Stellen die Schwerpunkte, Betonungen und logische Ableitungen, so dass dadurch einige wichtige Nuancen dem internationalen Publikum, unter anderem dem Monitoringpanel und

¹²⁸ Ants Lusti im Interview mit der Autorin in Oktober 2012.

¹²⁹ S. Tallinna arengukava 2004-2009 (vom 13.11.2003) u. a. Punkt 11.2.

¹³⁰ Tallinns Küstenlinie war in der Sowjetzeit eine abgesperrte Industrie- und Grenzzone und war auch noch zu der Zeit der Kulturhauptstadtbewerbung den Bürgern kaum zugänglich. Nun sollte die Küste ab dem Patarei-Gefängnis bis zum Sängerfestareal zu einem kulturerfüllten Raum werden.

den Evaluierenden, nicht vollständig transportiert worden sind. Bereits die Titel der Bewerbungsschriften unterscheiden sich: Der estnische Titel heißt übersetzt „Eine Stadt, die nie fertig wird“ und der englische lautet „Everlasting Farytale“.

Im Gespräch nachgefragt, konnte Lennart Sundja sich bezüglich des Prozesses der Übersetzung an keine größeren inhaltlichen oder stilistischen Überlegungen erinnern.¹³¹ In der Bewerbung wird Wert auf den prozesshaften Charakter des Projekts gelegt. Aus der Legende des Wassergeistes des Ülemiste-Sees wird passend zum Märchentema abgeleitet, dass es die standhafteste und verpflichtendste Entwicklungsidee einer Stadt sein sollte, ständig „zu bauen, sich zu vervollständigen, zu ändern, zu verbessern und ewig die Vollkommenheit anzustreben“.¹³² Der Sage nach dürfe die Stadt nie fertig werden, da der missslaunige Wassergeist die Stadt sonst überfluten würde. Im englischen Text wird diese Konsequenz nicht so klar hervorgebracht, wie im Estnischen. Die unterschiedlichen Titel der beiden Sprachversionen erklärten sich dadurch, dass das aus einer estnischen Legende abgeleitete Nichtvollendungsgebot einem Leser außerhalb Estlands nicht auf Anhieb einleuchten kann. Dass aus der kritisierten Märchen- und Folklorehaftigkeit eigentlich metaphorisch ein Entwicklungsgebot für die Gegenwart hergeleitet wird, bleibt dem Leser der englischsprachigen Version verborgen. Genauso bleibt das Märchenmotiv im Estnischen mehr im Hintergrund. Bei der Übersetzung ins Englische habe man vor allem Wert darauf gelegt, dass unbedingt Muttersprachler involviert werden sollen.¹³³ Hier ist an einigen Stellen ein im inländischen Sprachgebrauch gewohntes Pathos für „fremde“ Leser wegstilisiert worden. Im Englischen wird der vom Grundton her etwas an ein Wahlprogramm erinnernde estnische Text noch deklarativer. Teilweise hat hier eine zweifache Übersetzung stattgefunden: von ursprünglichen Begrifflichkeiten aus den europäischen Zielsetzungsdokumenten und Bewerbungsschriften anderer Städte ins Estnische und, stilistisch und semantisch teilweise lokal koloriert, wieder zurück ins Englische.

Der Prozess, von dem die Kulturhauptstadt ein Teil ist, soll dazu führen, den städtischen Raum kultureller zu gestalten, estnische Kultur nach Europa zu bringen und den Esten eine Grundlage zur Herausbildung einer europäischen Identität zu stellen. Er soll einen positiven wirtschaftlichen Einfluss auf ganz Estland haben und sogar die sicherheitspolitische Lage des

¹³¹ Telefongespräch mit Lennart Sundja, im Frühjahr 2013.

¹³² Tallinns Bewerbung an Brüssel, 2006, 12.

¹³³ Telefongespräch mit Lennart Sundja, im Frühjahr 2013.

kleinen Staates verbessern. Die Grundwerte, auf die die städtische Entwicklung sich stützen soll, sind Kreativität, Offenheit, Multikulturalität, Partnerschaft und Ausgeglichenheit.¹³⁴

Das Märchenmotiv hat neben des auf den mittelalterlichen Stadtkern bezogenen Tourismusmarketingnarrativs eine weitere Komponente. Die Stadt wird dargestellt als ein bereits in Urzeiten aus Legenden bekannter letzter Hafen vor dem Ende der Welt. Dadurch, dass die Stadt während der sowjetischen Okkupation¹³⁵ von der freien Welt abgeschirmt war, sei sie für Jahrzehnte weiter eine unbekannte, märchenhafte Legende gewesen. Nach 1991 konnte aus diesem Märchen wieder Realität werden – ein guter letzter Hafen, wieder auf der Karte, offen für die Welt und erfahrbar.¹³⁶ Auf diese erneute Erfahrbarkeit soll das Kulturhauptstadtjahr aufmerksam machen:

„Tallinn’s cultural program for 2011 follows the slogan „Everlasting Fairytale“, suggesting that the impossible is possible and that dreams can come true in 2011, the city itself will be bridging the gap between what is real and was once considered fantasy.“¹³⁷

Intern und extern sollte ein Bewusstsein verankert werden, dass Tallinn den Status einer verborgenen legendenhaften Stadt gegen eine aktive Beteiligung an einer neuen europäischen Realität ausgetauscht haben will. Gleichzeitig schwankt man hier zwischen Imageverbesserungsaufgaben und dem Wunsch, die suggerierte atmosphärische Märchenhaftigkeit auch in der Zukunft beizubehalten.

„Tallinn acknowledges the fact that being a new member on the map of Europe can attract suspicion from some of the older members. To many Europeans, Tallinn is still more like a mysterious fairy tale than a reality. As the European Capital of Culture, Tallinn will strive to determine its place in the European cultural scene, while simultaneously striving to maintain its fairy tale aura.“¹³⁸

Tallinns Mission als Europäische Kulturhauptstadt besteht darin, „den ganzen städtischen Raum in den Dienst der Kultur zu stellen“. Das übergeordnete Ziel ist es, „sich selbst und der ganzen Welt zu beweisen, dass eine auf eine starke kulturelle Basis gebaute kleine Gesell-

¹³⁴ Ebenda, 17.

¹³⁵ Die offizielle staatliche Auffassung und der Grundtenor der Geschichtsschreibung bestehen darauf, dass Estland von 1940 bis 1991 ein durch Sowjetunion okkupiertes Land war. Juristisch und völkerrechtlich gesehen gibt es jedoch unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten.

¹³⁶ Tallinns Bewerbung an Brüssel 2006, 11. Diese Sequenz des wieder offenen guten Hafens kommt in der englischen Fassung nicht vor.

¹³⁷ Tallinn 2011: Everlasting Fairytale 2006, 15.

¹³⁸ Ebenda, 21.

schaft ein gleichwertiger Partner für wie Große auch immer sein kann“.¹³⁹ Hierin äußert sich das Leitmotiv der Bewerbung, zurück auf die europäische Kulturkarte gelangen zu wollen.

Es werden fünf grundlegende Kategorien der Strategie entwickelt. Diese stehen in Zusammenhang zueinander und heben den nationalen wie internationalen Kulturaustausch ins Zentrum. Fördernd sollen sich der verbesserte städtische Raum und die kulturelle Infrastruktur auf den Austauschprozess auswirken. Kreativwirtschaft muss durch Einführung begünstigender Spielregeln ein Bestandteil der „Marke Tallinn“ werden. Imageverbesserung dürfte mehr (Kultur-)Touristen nach Tallinn bringen.¹⁴⁰ Zur Imagebildung heißt es in der englischen Version:

„The appearance and substance of Tallinn impacts one’s general impression of the whole of Estonia. In this way, Tallinn can help to rid Estonia of epithets still used in Europe such as “new” and “post-communist”. A Nordic city by tradition, it was only occupation by the USSR that brought the erroneous stigma of being a Russian based culture. Tallinn is eager to host international events, as well as serve as the permanent host for at least some EU institutions. International development effectively takes place in countries where security and respect for the environment are high priorities. The honour of being the European Capital of Culture would be the ideal opportunity for Tallinn to present itself as a safe, clean, hi-tech and environmentally friendly European city aiming for sustainable growth in the future.“¹⁴¹

In der estnischen Version wird ergänzt: „Tallinn ist sowohl vom Standort, von der Erscheinung, als auch von der Mentalität her nordisch und wenn Estlands Hauptstadt Tallinn sich im Norden befindet, kann auch ganz Estland sich nicht in Russland befinden, ob sie wollen oder nicht!“¹⁴²

Laut Robert Palmer haben die Erhöhung des Selbstbewusstseins und des Selbstwertgefühls vorwiegend zu den größten Prioritäten der früheren ECoC-Städte gehört.¹⁴³ Insofern scheint sich Tallinn mit der Aufarbeitung des Minderwertigkeitsempfindens in diese Tradition (als logischer Anfang einer Imageverbesserung oder eines strategischen Umdenkens) einzureihen, obwohl die Automatismen der Ausdrucksform für den Aufarbeitungsprozess nicht förderlich erscheinen.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Ebenda, 26.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ S. die Zusammenfassung von Palmers Vortrag zu den Europäischen Kulturhauptstädten auf der internationalen Konferenz „Mis on atraktiivne Kultuur?“ vom 3.-4.11.2005 in Tartu. Tartu 2006: 21-25, S. 22.

Bezüglich des Kulturprogramms wird auf die Zielsetzung der EU hingewiesen – diese sei wie für Tallinn geschaffen. Das Erstrebenswerte wird für den Tallinner Kontext wie folgt umdefiniert:

„For Tallinn, these goals envisage a deepening of European values and neighbourly cohesion, strengthening ties between the various regions of Estonia and increasing cultural cooperation with the rest of Europe, diversifying the cultural program with innovative and unique events, increasing access to cultural experiences, discovering new talent and enhancing social coherence throughout Estonia and Europe.“¹⁴⁴

Neben der mentalen Ankunft der estnischen Bürger in Europa und deren Akzeptanz und Wahrnehmung von der Außenwelt¹⁴⁵ will die Stadt im Gegenzug darauf setzen, Europa innovative und universelle, dabei jedoch (nicht genauer definierte) authentisch estnische Lösungen für Stadtplanungsmaßnahmen, Umweltgestaltung und aktive Bürgerbeteiligung anbieten zu können. Dieser Anspruch zieht sich wie ein roter Faden durch den Antrag¹⁴⁶, der lebendige, bzw. (kultur-)politische Hintergrund dieses Elements kommt jedoch am besten in den beiden landesinternen Bewerbungen zum Ausdruck.

In der ersten Bewerbung von Tallinn wird festgestellt, dass die Stadt sich erst hin zu der Würde und Fertigkeit einer europäischen Kulturhauptstadt entwickeln soll und diesen Status nicht geschenkt bekommen möchte. Als planerische Grundlage sieht die Stadt eine Notwendigkeit darin, mehr und regelmäßig Untersuchungen zum kulturellen Leben, zu den Erwartungen und dem Verhalten des Publikums, sowie der Kulturveranstalter durchzuführen.¹⁴⁷ Im Vorbereitungsprozess des Kulturhauptstadtprojekts soll die Chance genutzt werden, die kulturpolitische Rolle des Staates und der Stadt genauer zu klären und zu regeln, eine bessere Zusammenarbeit anzustreben.¹⁴⁸ Schon 2005 wird Wert darauf gelegt, in kleinem Rahmen als ein Laboratorium für die Experimente auf dem Feld der Kreativwirtschaft zu fungieren. Ähnlich

¹⁴⁴ Tallinn 2011: Everlasting Fairytale 2006, 43.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu die Parallelen bei der Argumentation der zu erwartenden Nutzen der litauischen EU-Ratspräsidentschaft in der zweiten Hälfte des Jahres 2013. Wie bei Tallinner Kulturhauptstadtbewerbung geht es hier um die Partnerschaft auf Augenhöhe und um die Förderung der Entwicklung einer Identifikation der Litauer als EU-Bürger: „**Nutzen.** Der EU-Vorsitz ist eine seltene Gelegenheit zu zeigen, dass wir den Gestaltungsprozess des EU-Regelwerkes genauso gut führen können, wie jedes andere EU-Land auch. Es ist darüber hinaus eine gute Möglichkeit, die eigene Position innerhalb der EU zu stärken, das eigene Land und eigene Errungenschaften zu präsentieren, jeder Bürger und jede Bürgerin Litauens wird die Möglichkeit haben, mehr über die Prozesse in der EU zu erfahren, aktuelle Fragen zu stellen und nach Lösungen zu suchen, also sich als wahrhafte EU-Bürger zu fühlen. Auch für die Unternehmer ist es eine gute Möglichkeit, eigene Produkte und Dienstleistungen vorzustellen.“

Litauische EU-Ratspräsidentschaft: 33 Tatsachen, die man unbedingt wissen muss. (Veröffentlicht: 01.07.13) Zugänglich unter: <http://www.eu2013.lt/de/news/beitrage/litauische-eu-ratsprasidentschaft-33-tatsachen-die-man-unbedingt-wissen-muss> [Zugriff am 16.03.2017].

¹⁴⁶ Tallinns Bewerbung an Brüssel 2006, 17, 25f., 33, 39, 44.

¹⁴⁷ Tallinna Linnavalitsus 2005: I. inländische Bewerbung, 4.

¹⁴⁸ Ebenda, 6. Dieser Gedanke wird in den anschließenden Bewerbungen nicht mehr aufgenommen.

wie die international bereits beachteten infotechnologischen Anwendungen der öffentlichen Dienstleistungen sollen die kreativwirtschaftlichen Erfahrungen einen Vorbildcharakter für die Partner in Europa entwickeln.¹⁴⁹ Das Ergebnis der Öffnung und Planung des brach liegenden Areals unmittelbar am Meer müsse international „beneidenswert“ durchgeführt werden. Einerseits sollen hier europäische Beispiele herangezogen werden, andererseits will man selbst zu einem wegweisenden Beispiel werden.¹⁵⁰ In der Anlage zur Bewerbung wird skizzenartig dargestellt, wie der aktuelle Stand in unterschiedlichen Politikfeldern der Stadt aussieht und welche Visionen man für 2011 erarbeitet hat.¹⁵¹

In der zweiten Bewerbung wird mehrfach Wert darauf gelegt, die Stadtverwaltung zukünftig effizienter zu gestalten. Planungsverfahren sollen schneller und im respektvollen Dialog mit Bürgern umgesetzt werden, modellhafte Pilotprojekte für die Steuerung von kulturellen Prozessen universelle Lösungen auch für andere Lebensbereiche und andere Städte anbieten.¹⁵² Wiederum auf die Anwendung neuer Technologien basierend, soll die Kreativwirtschaft, sowie wissensbasierte und -intensive Industrie gefördert werden. Unter anderem sieht man diese Maßnahmen als imagefördernde Bausteine.¹⁵³ Besonders wird die Notwendigkeit betont, den zentralen kulturellen Projekten, Festivals und Institutionen der Stadt eine mehrjährige Planungssicherheit zu garantieren.¹⁵⁴ Der Nachhaltigkeitsgedanke findet sich auch in der Feststellung wieder, dass die Kulturhauptstadterfahrung im Großen wie im Kleinen für die Beteiligten einen Lerneffekt verspricht, an den man auch später anknüpfen könne.¹⁵⁵ Die Zukunftsvision von Tallinn wird in Anlehnung auf die im Strategiedokument „Tallinns Entwicklungsrichtlinien 2006-2015“ formulierten Herausforderungen dargestellt.¹⁵⁶

Für die Bewerbung an die europäische Auswahlkommission hat man sich nicht so sehr auf ein Weiterdenken und Ausformulierung dieser Aspekte konzentriert (obwohl einige dieser Ideen stichpunktartig im Text wieder auftauchen), als vielmehr auf eine Verkaufsstrategie von Tallinn für ausländisches Publikum. Die Steuerung der meisten dieser Aufgaben der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung benötigt eine politische und fachliche Kooperation, die von der Kulturhauptstadtstiftung allein nicht geleistet werden konnte. Mit der Gründung der Stiftung von Tallinn 2011 wurde die bisherige Planungskontinuität verändert, mit dem parteiin-

¹⁴⁹ Ebenda, 12.

¹⁵⁰ Ebenda, 11.

¹⁵¹ Ebenda, Anhang 2 (S. 24-26) und Anhang 3 (S. 27-31).

¹⁵² Tallinna Linnavalitsus 2006: II. inländische Bewerbung, 7, 13, 22.

¹⁵³ Ebenda, 13, 19.

¹⁵⁴ Ebenda, 7, 11, 12, 19.

¹⁵⁵ Ebenda, 15.

¹⁵⁶ Ebenda, 19-35.

ternen Wechsel auf der Position des Bürgermeisters von Tallinn hat das politische Engagement nachgelassen. Diese Veränderungen wurden in der Wirkung noch einmal intensiviert durch das kommunikative Missverständnis über die zentralen Zielsetzungen vor dem Brüsseler Monitoringpanel, wobei das Märchenmotiv der Bewerbung nur oberflächlich als Problemquelle behandelt wurde.

3.2.2 Die Stiftung Tallinn 2011 – Vorbereitung und Umsetzung des Projekts

Die Stiftung zur Vorbereitung und Durchführung des Kulturhauptstadtprojektes wurde bereits im April 2007 gegründet, das Ausschreibungsverfahren für die Besetzung der Position des Geschäftsführers fand im Sommer statt. Ausgewählt wurde Mikko Fritze. Mit seiner deutsch-finnischen Herkunft war er der Wunschkandidat vieler estnischer Kulturschaffenden. Neben seiner fachlichen Kompetenz verband man mit einem „Vonaußenkommenden“ die Erwartung, unparteiisch und unbefangen zu agieren. Für diesen Aspekt waren die politisch Verantwortlichen in Tallinn durch die Erfahrungen anderer Kulturhauptstädte und die Hinweise in der Palmer-Studie sensibilisiert worden.

Mikko Fritze hatte von 1998 bis 2004 in Tallinn das neu gegründete Goethe-Institut geleitet und war in der Kulturszene gut und breitflächig vernetzt. Er wurde geschätzt wegen seiner Persönlichkeit und Kenntnisse der estnischen Kultur und Sprache. Zum Zeitpunkt seiner Wahl arbeitete er beim Goethe-Institut in Uruguay, was seine Ankunft in Tallinn bis Anfang des Jahres 2008 verzögerte. Im Oktober 2007 war er durch die zusätzlich angesetzte Auswahl-sitzung in Brüssel gleich mit den Reaktionen des Monitoringpanels auf die erste Bewerbungspräsentation konfrontiert. Noch vor seinem Amtsantritt in Tallinn knüpfte Mikko Fritze weitere internationale Kontakte und besuchte im Rahmen einer vorbereitenden Europa-Reise Verantwortliche ehemaliger Kulturhauptstadtprojekte in Brügge und Brüssel.

Lennart Sundja sieht Mikko Fritzes Verdienst insbesondere auch darin, Leute außerhalb der Politik und des Stadtverwaltungsbetriebs in den Prozess miteinbezogen und inspirierend gewirkt zu haben.¹⁵⁷ Das Thema der Öffnung der Stadt zum Meer wurde sein zentrales Anliegen. Schon als Leiter des Goethe-Instituts Tallinn hatte er sich für stadtplanerische Themen und für die Entwicklung des Hafenareals interessiert und sich im Rahmen der Programmarbeit des Instituts dafür engagiert.

¹⁵⁷ Lennart Sundja im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

Der Zusammenarbeit mit der Partnerkulturhauptstadt Turku hat Mikko Fritze ebenso Bedeutung zugemessen, wie der Einbindung der russischsprachigen Minderheit in das Projekt. Er legte Wert darauf, dass auf verschiedenste Weise Ideen in das Projekt eingebracht werden und ermunterte die Tallinner dazu, ihre Träume wahr werden zu lassen. Dass er dabei anfangs noch von keiner konkreten programmatischen Vision geleitet war, konnte er selbst unumwunden einräumen. Das Programm sollte ein Gemeinschaftswerk werden, die Kulturhauptstadtstiftung in erster Linie ein Ermöglicher der Umsetzung von Visionen im Dienste der Kulturschaffenden und anderer Akteure der Stadt und des Landes.

Indes blieben vor allem in der politischen Wahrnehmung grundlegende Fragen in Tallinns Kulturhauptstadtstrategie zu lange unbeantwortet, was zunehmend das Verhältnis zwischen dem Leiter der Kulturhauptstadtstiftung und dem Aufsichtsrat belastete. Trotz seiner hohen Akzeptanz und Sympathiewerte fehlte es dem Projekt in dieser Phase an politischer Lobbyarbeit und Vernetzung. Mehr Rückendeckung wäre nötig gewesen, um die eigentlichen Grundprobleme vor dem Hintergrund einer scheinbar unüberwindbaren politischen Gegnerschaft und der sich anbahnenden Wirtschaftskrise zu stemmen, nämlich die noch unkonkrete Zielsetzung des Projektes und fehlende Visionen für die städtische Entwicklung.

Zudem war der Übergang der Steuerung des Kulturhauptstadtprojekts von der städtischen Arbeitsgruppe in die Verantwortung der Stiftung nicht optimal verlaufen; bisherige Erkenntnisse und Arbeitsstände wurden teilweise nur lückenhaft weitergegeben und durch die Neueinstellung fast aller Akteure in der Stiftung wurde eine personelle Kontinuität durchbrochen.¹⁵⁸ Aus dem „Wir“ der städtischen Akteure wurde ein „Ihr“ der neuen Stiftung.¹⁵⁹

An der Verwaltungsspitze der Stadt Tallinn gab es im Frühjahr 2007 einen parteiinternen Wechsel. Edgar Savisaar, der damals offenbar als eine der umstrittensten Persönlichkeiten in der estnischen Politikszene galt, übernahm die Position des Bürgermeisters von seinem jüngeren Parteikollegen Jüri Ratas. Im Vergleich zu seinem Vorgänger war Savisaar mit den bisherigen Vorbereitungen auf das Projekt nicht eng vertraut und hatte kein ausgeprägtes Interesse für die kulturpolitischen Feinheiten und strukturellen Problemstellungen des Vorhabens. Dennoch erwartete Savisaar, der nunmehr auch Vorsitzender des Aufsichtsrats der Kulturhauptstadtstiftung geworden war, von dem gerade erst in sein Amt getretenen Leiter der Kulturhauptstadtstiftung, Mikko Fritze, schon umfangreiche und ausgereifte Konzepte vom Marke-

¹⁵⁸ Das sehen sowohl Mikko Fritze (Interview mit der Autorin im März 2013), als auch Lennart Sundja (Interview mit der Autorin im Oktober 2012) ähnlich.

¹⁵⁹ Lennart Sundja im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

ting bis Kulturprogramm als Vorlage und Voraussetzung für die Klärung der Budgetfragen. Dabei musste der Leiter des Kulturhauptstadtprojektes die Stiftung erst aufbauen, Personalentscheidungen treffen, mit neuen Kollegen die Grundlagen der Programmgestaltung erdenken, internationale Kontakte knüpfen, bestehende Missverständnisse in Brüssel klären und als Alternative des Märchenmotivs neuen Ideen und Perspektiven Geltung verschaffen. Einen für alle akzeptablen Schlüssel zu vereinbaren dauerte letztendlich anderthalb Jahre und erwies sich unter einem zunehmendem Zeitdruck gleichzeitig als eine grundsätzliche Sinnsuche für die Zukunftsentwicklung der Stadt und als Gestaltung einer internationalen Imagekampagne.

3.2.2.1 Die zentralen Herausforderungen der Umsetzung des Kulturhauptstadtprojekts

Die Kulturhauptstadtstiftung sollte die zentrale Koordinationsinstitution für die Umsetzung des Kulturhauptstadtprojekts sein. Das bedeutet ein Erfordernis von Kompetenzbündelung für die Anregung und Koordination einer intersektoralen Zusammenarbeit, für ein Agieren in einem komplexen politischen Umfeld, für finanzielle und administrative Steuerung sowohl für Rahmentätigkeiten als auch für einzelne Projekte, für Zusammensetzung und Entwicklung des kulturellen Programms und für breitflächige Kommunikations- und Marketingherausforderungen. Der Umfang der Aufgaben sowie die häufigsten Stolpersteine der Kulturhauptstadtprojekte sind ausführlich in der Palmer-Studie beschrieben und waren den Designern der institutionellen Struktur der Tallinner Kulturhauptstadtstiftung – auch durch den Austausch im Rahmen des ECOC-Netzwerks – bekannt. Und dennoch konnten in Tallinn einige dieser häufigsten Fehler nicht vermieden werden.

Die Probleme bei der konkreten, von unterschiedlichsten Akteuren mitgetragenen Zielsetzung wurden bereits dargestellt, ebenso die öffentliche Wahrnehmung einer Politisierung des Projekts, sowie die Kommunikations- und Vertrauensprobleme zwischen dem Aufsichtsrat und der Leitung der Stiftung. Hinzu kamen die schwierige politische Lage zwischen der städtischen und nationalen Regierung und der wuchtige Einschlag der internationalen Finanz- und Wirtschaftskrise.

Auf der europäischen Ebene zeichnete sich gleichzeitig als Hintergrund die Implementierungsphase des neuen Auswahl- und Monitoringsystems ab, was für beteiligte Akteure einen gemeinsamen Lern- und Erfahrungsprozess bedeutete. Der damals zuständige Kanzler des Kulturministeriums, Siim Sukles, hat sich kritisch betreffend die Atmosphäre während der Brüsseler „Anhörungen“ geäußert. Nach seinem Empfinden fehlte es den Experten teilweise an Gespür für die Realitäten vor Ort. Vor allem im Bezug auf das Miteinander der estnischen

und russischsprachigen Bevölkerung sei der Tallinner Delegation eine voreingenommene Haltung entgegengebracht worden.¹⁶⁰ Auch die Tallinner Kulturbürgermeisterin, Kaia Jäppinen, und die Leiterin des Kulturbüros, Anu Kivilo, berichteten über die fehlende Augenhöhe zwischen „Prüfer und Geprüften“.

Auf der nationalen Ebene gab es wiederum Versuche der partnerschaftlichen Unterstützung seitens der Mitglieder des Monitoringpanels, um der Kulturhauptstadtstiftung bei den politischen Budgetverhandlungen zu unterstützen. Sir Robert Scott als Vorsitzende des europäischen Monitoringpanels ist 2009 und 2010 nach Tallinn gereist, um den Stiftungsverantwortlichen bei diesen Fragen beizustehen und ein Zeichen gegenüber der Medienöffentlichkeit und der lokalen Politik zu setzen. Während ein Treffen mit Bürgermeister Savisaar zustande kam, verwies der Premierminister Ansip Herrn Scott aus Termingründen an Kulturministerin Jänes. Dies kam nicht sehr gut an und bot zudem den städtischen Politikern Argumente für den Vorwurf eines fehlenden Engagements der zentralen Regierung. Sir Scott musste bei internen Beratungen in der Stiftung einräumen, dass der europäischen Seite nach der Nominierung einer Stadt jenseits einer Rüge Instrumente fehlen, die Abweichung von der Bewerbungsschrift und das Ignorieren der Anweisungen handfest zu bestrafen. Einen bereits verliehenen Titel abzuerkennen, sah das offizielle Verfahren selbst bei Extremfällen nicht vor. Auch die Verweigerung der Auszahlung des Mercouri-Preises in Höhe von 1,5 Mio. Euro hätte keine rechtliche Grundlage. Beide Szenarios wurden von Kulturhauptstadtverantwortlichen in Tallinn trotzdem als Druckmittel eingesetzt, jedoch mit wenig Erfolg.

Ein weiteres Druckmittel war sowohl in Brüssel als auch auf lokaler Ebene der unglückliche Verlauf des Projekts Vilnius 2009. Dieser galt als Mahnung einer vergebenen Chance und eines Imageschadens. Im Gegensatz zu Problemen bei dem anderen osteuropäischen Projekt von ungarischen Pécs (2010) waren die Entwicklungen in Vilnius durch die Medienberichte und direkte Kontakte unter Kollegen und kulturell Tätigen in Tallinn besser bekannt.¹⁶¹

¹⁶⁰ Siim Sukles im Interview mit der Autorin, im Oktober 2012.

¹⁶¹ Dass bei der Baltikum-Außenwahrnehmung manchmal zwischen den Leistung der drei Staaten nicht genau unterschieden wird, zeigt im Fall der Kulturhauptstädte bspw. eine Präsentation in Leipzig, bei der im Prozess der Erwägung einer Kulturhauptstadtbewerbung für 2025 den Vertretern der Kulturinstitutionen die Vorteile und Herausforderungen des Formats anhand früherer Beispiele näher gebracht werden sollten. Tallinn wurde hier als ein einvernehmliches Negativbeispiel der letzten Jahre genannt, bei den Folien standen jedoch Referenzzahlen in litauischer Währung.

Bei der Rolle der EU gibt es aus der Sicht von Siim Sukles ein steigerungsfähiges Potential hinsichtlich der Kommunikationsunterstützung für eine größere europaweite mediale Wahrnehmung der Kulturhauptstadtprojekte.¹⁶²

3.2.2.2 Vertrauensprobleme auf der Leitungsebene der Stiftung

Der Aufbau der Stiftung sah drei grundlegende Strukturkomponenten vor: den Stiftungsrat als Aufsichtsorgan, den für den operativen Bereich zuständigen Vorstand und einen unabhängigen künstlerischen Beirat. Bei der Zusammensetzung des Aufsichtsrats sollten möglichst viele Interessensparteien abgebildet werden. Daher wurden Vertreter der Stadt, des Staates, der Wirtschaft und der Kultur in den Rat berufen. Neben dem Bürgermeister als Vorsitzenden des Rats gehörten zu den Mitgliedern die Vizebürgermeisterin für kulturelle Angelegenheiten von Tallinn und die Leiterin des städtischen Kulturamts. Auch die Leiterin vom Gewerbe- und Tourismusamt¹⁶³ gehörte zum Aufsichtsrat sowie ein und ab Anfang 2010 sogar zwei Vertreter des Stadtrats.¹⁶⁴ Ab 2010 wurde der Anteil der städtischen Vertreter zusätzlich durch die Mitgliedschaft der persönlichen Beraterin des Bürgermeisters erhöht. Der Staat war vertreten durch den Vizekanzer des Kulturministeriums, den Vorstandsvorsitzenden von Enterprise Estonia¹⁶⁵ und einen Vertreter des Estnischen Städtebundes. Auch ein Vertreter der Industrie- und Handelskammer gehörte in den Aufsichtsrat, sowie ein Vertreter der Kulturschaffenden. Mit Jaanus Rohumaa war dieser mit seinem Delegiertenstatus an keine Institution gebunden. Er sollte später als Bindeglied zum künstlerischen Beirat agieren, wurde jedoch nicht in diesem berufen. Unabhängig davon wurde er in 2009 Leiter der Programmabteilung der Kulturhauptstadtstiftung. Im Aufsichtsrat folgte ihm nach seinem Ausscheiden allerdings kein Vertreter der Kulturszene und die einzige Verbindung zwischen Aufsichtsrat und künstlerischen Beirat war Mikko Fritze in seiner Vorstandsfunktion.

Anfangs war das Gleichgewicht der Vertretung der Interessen dadurch repräsentiert, dass der Stadt fünf Posten im Aufsichtsrat und dem Staat und anderen Sektoren insgesamt nochmals fünf zustanden. Die Verhältnisse wurden bis Anfang 2010 neu definiert – durch vorzeitiges

¹⁶² Siim Sukles im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁶³ Tallinna Ettevõtlusamet, auf Englisch: City Enterprise Board.

¹⁶⁴ Die zusätzliche Stelle im Stiftungsrat wurde allerdings nicht durch einen Oppositionsvertreter besetzt, sondern durch eine Vertreterin des neuen Koalitionspartners der Zentrumpartei, der Sozialdemokratischen Partei.

¹⁶⁵ Die Internetpräsentation von Enterprise Estonia: „Established in 2000, Enterprise Estonia promotes business and regional policy in Estonia and is one of the largest institutions within the national support system for entrepreneurship, providing financial assistance, counselling, cooperation opportunities and training for entrepreneurs, research institutions, the public and non-profit sectors.“ [<http://www.eas.ee/en/eas/overview>, Zugriff am [13.02.2014]. Enterprise Estonia ist ebenso zuständig für Tourismusförderung und für internationale wie nationale Imagekampagnen.

Ausscheiden von Jaanus Rohumaa, durch das Auswechseln des ursprünglichen Wirtschaftsvertreters Cardo Rimmel durch Riho Rõõmus, den Leiter der stadteneigenen Stiftung des Sngerfestfeldes¹⁶⁶ und durch zwei neue Mitglieder aus der städtischen Struktur, waren die Verhältnisse nun acht zu drei. Von den drei nicht Tallinn vertretenden Ratsmitglieder hat Jri Vigemast als Vertreter des Estnischen Stdtbundes die Mitgliedschaft der Zentrumpartei, deren Vorsitzende auch Tallinns Bürgermeister Edgar Savisaar ist. Umgekehrt kann man nicht davon ausgehen, dass das städtische Lager automatisch homogen gemeinsame Ansichten vertreten hat, zumal die beiden Leiterinnen der städtischen Ämtern, Anu Kivilo und Kairi Teniste, sowie Riho Rõõmus zumindest theoretisch sowohl in ihrer Amtsausübung, als auch in der Funktion als Stiftungsräte politisch unabhängig agieren können sollten. Eine parteipolitische Linientreue unterstellte Katrin Saks, Vertreterin der mit der Zentrumpartei koalierenden Sozialdemokraten, gegenüber der Mehrzahl anderer Stiftungsräte, als sie im August 2010 aus Protest ihren Rücktritt aus dem Aufsichtsrat bekannt gab.¹⁶⁷ Siim Sukles, der parteilose Vizekanzler des Kulturministeriums hat seinerseits als Vertreter des Staates in 2012 versichert, dass er in keiner Weise politischen Missbrauch bei der Projektmittelvergabe festgestellt habe, auch wenn die Berichterstattung der Medien das suggerierte. Jenseits der Projektmittel und der Wahrung der künstlerischen Freiheit zeichnete er sich als Vertreter des Staates allerdings nicht zuständig.¹⁶⁸

Für die pessimistische Stimmung in der Medienlandschaft und bei den Kulturschaffenden sorgten umstrittene Personalentscheidungen sowie die Vergabe des neuen Werbeauftrags der Kulturhauptstadt an die Firma, die seit Jahren auch für die politischen Kampagnen der Zentrumpartei zuständig gewesen war.¹⁶⁹ Das sorgte für erhebliche Spekulationen darüber, dass sich die Partei dadurch eine Möglichkeit verschafft haben könnte, bei der eigenen Kampagne zur Parlamentswahl Kosten zu sparen und damit Außenstände zu begleichen. Dass der Leiter der Marketing- und Kommunikationsabteilung der Kulturhauptstadtstiftung kurz nach der

¹⁶⁶ Sihtasutus Tallinna Lauluvaljak.

¹⁶⁷ err.ee uudised: Jrjekordne Tallinn 2011 nukogu liige astub tagasi. In ERR Online, 23.08.2010. Zugänglich unter: <http://uudised.err.ee/v/eeesti/9d9cc7fd-a6cd-41c5-9a01-1ba81e4914fe> [Zugriff 28.03.2017]; Nachrichtenagentur BNS: Saks: Savisaar ei kasutanud vimalust olla teline riigimees, in: Postimees (BNS-Meldung), 10.10.2010. Zugänglich unter: <http://arvamus.postimees.ee/324621/saks-savisaar-ei-kasutanud-voimalust-olla-toeline-riigimees> [Zugriff 28.03.2017].

¹⁶⁸ Siim Sukles im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁶⁹ Ants Lusti, der als Vertreter der Agentur Identity für die Bewerbung der Kulturhauptstadt und für die Entwicklung der beiden ersten Logoverversionen zuständig war, hat im Interview mit der Autorin (Oktober 2012) berichtet, dass ihm nach der Ausschreibung auf inoffizielle Nachfrage bezüglich der zu erwartenden Gerechtigkeit des Vorgangs mit Signalen erwidert worden sei, dass die Ausschreibung eine Formsache sei und das Ergebnis damit vorher festgestellt.

Bekanntgabe der Ergebnisse der Ausschreibung im Sommer 2010 zurückgetreten ist, hat weitere Fragen aufgeworfen.

Ende 2009 wurde Jaanus Mutli zum zweiten Vorstandsmitglied neben Mikko Fritze gewählt. Die Erweiterung des Vorstands wurde mit dem enormen Anstieg des Arbeitsumfangs begründet. Jaanus Mutli konnte als ehemaliger Vizebürgermeister von Tallinn überzeugende administrative Erfahrung, die der Aufsichtsrat bei Mikko Fritze immer mehr zu vermissen schien¹⁷⁰, vorweisen. Die Wahl eines Mitglieds der Zentrumpartei mit einem laufenden Verfahren wegen Korruptionsverdacht vertiefte allerdings den Eindruck der Implementierung des von den Medien und der Opposition gewitterten „Systems Zentrumpartei“ in ihren Machtgefilden, in die immer mehr auch das Kulturhauptstadtprojekt hinzugerechnet wurde. Was von vorne herein als Vermutung im Raume stand, schien sich somit bestätigt zu haben.

Mit Jaanus Mutli bekam der Aufsichtsrat, dessen Mitglieder meistens jahrelange Erfahrung in ähnlicher Funktion besaßen, ein „Gegenüber“, der die nötigen administrativen Umgangsformen und Abläufe beherrschte, so dass formell eine beruhigende interne Routine einsetzen konnte. Siim Sukles hat rückblickend bedauert, dass der Aufsichtsrat zu spät erkannt, bzw. zu spät auf die Erkenntnis reagiert habe, dass Mikko Fritze in diesen Fragen als ein Vonaußenkommender Hilfe benötigte und seine Stärken strukturell anders hätten eingesetzt werden können. Vor allem im kreativen und repräsentativen Bereich.¹⁷¹ Dabei soll man differenzieren, dass während die Systemferne im administrativen und kommunikativen Sinn Probleme mit sich brachte, die Unabhängigkeit von den lokalen politischen wie kulturellen Fördersystemen und jahrzehntelanger freundschaftlicher Verbundenheit der kleinen estnischen Gesellschaft sehr zu begrüßen war.

Setzte man darauf, dass Mikko Fritze als Garant gegen Politisierung und Korruptionierung des Projekts agieren würde, erwies sich seine politische Unabhängigkeit insofern als ein Schwachpunkt, als dass kein politisches Lager sich für seine Rückendeckung engagierte. Die Identifikation der Kulturschaffenden mit dem Kulturhauptstadtprojekt ging aber nicht so weit, Allianzen für ein bestmögliches Gelingen zu bilden. Auch wenn es aus einer Resignation, oder aus schlichtem Realitätssinn heraus ausblieb, ist es desto erstaunlicher, dass man erhofft hatte, Mikko Fritze könnte an diesen Umständen alleine etwas ändern. Der Journalist und Schriftsteller Andrei Hvostov, Mitglied des künstlerischen Beirats der Kulturhauptstadtstif-

¹⁷⁰ Das erschließt sich z. B. aus dem Interview von Siim Sukles mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁷¹ Siim Sukles im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

tung, hat in einem Artikel in 2010 festgestellt, dass die Esten Mikko Fritze eigentlich seit Anfang an mit den Herausforderungen, Verschwörungen und Risiken des Kulturhauptstadtprojekts alleine gelassen hätten.¹⁷²

Nach Jaanus Mutlis Engagement war Mikko Fritzes Beteiligung an dem Projekt als ausgleichendes Faktor für viele ein noch wichtiger gewordenen Hoffnungselement. Jedoch unmittelbar danach wurde Anfang 2010 Fritzes Gehalt öffentlich bekannt, dessen Höhe skandalisiert und ins Verhältnis zu den Bezügen des estnischen Präsidenten gesetzt. Auch wenn es Stimmen gab, die mit guten Argumenten auf die Lächerlichkeit der Debatte hingewiesen haben¹⁷³, verlor Mikko Fritze angesichts derselben an Sympathiewerten. Im Zuge der nachfolgenden medialen Besprechung wurde bekannt, dass die Kulturhauptstadtstiftung einem stadtinternen Kontrollverfahren unterzogen worden ist, und es wurde mit Fritzes Entlassung spekuliert. Anfang April 2010 hat Mikko Fritze selbst um die vorzeitige Beendigung seines Vertrags ab Juni 2010 gebeten.

Als Begründung hat Mikko Fritze erklärt, dass das Projekt bis zu diesem Zeitpunkt ein gutes strukturelles und ideelles Fundament erhalten habe und damit für die Produktionsphase eine andere Leitung mit vornehmlicher Managementfunktion benötige. Fritze hat ebenso erklärt, dass er sich weiterhin beratend und als Botschafter für das Projekt engagieren wolle. Seine neue Position als Leiter des Goethe-Instituts in Helsinki schien angesichts der Zusammenarbeit mit der finnischen Partnerkulturhauptstadt Turku dafür eine gute Grundlage. Unabhängig von kontroversen Darstellungen in der öffentlichen Berichterstattung bezüglich der politischen Hintergründe und Alimentierung, sowie von Mikko Fritzes Verhältnis mit dem Aufsichtsrat der Stiftung ist der Hinweis auf die innere Logik unterschiedlicher Projektphasen mit eigenen Managementherausforderungen einleuchtend, wie in der Einleitung zum Kapitel bereits dargestellt.

3.2.2.3 Der Streitfall Budget

Die Erfolgsaussichten eines Kulturhauptstadtprojekts werden oftmals mit der Höhe des zur Verfügung stehenden Budgets in Verbindung gebracht. Internationale Vergleiche, zumal ohne genauere Kontextualisierung, sind dabei selten eine Hilfe zur konkreten Einordnung. Der für

¹⁷² Siehe dazu Andrei Hvostov 2010: Kultuurpealinna painet: Mikko Fritze kui „Sõrmuste isanda“ Frodo, In: Eesti Ekpress, 06.02.2010.

¹⁷³ Siehe vor allem Ilmar Raags Blogeintrag vom 8. Januar 2010: Ilmar Raag (2010): Tige Eesti tõmbab enda järel puuri ust kinni. <http://ilmarraag.blogspot.de/2010/01/tige-eesti-tombab-enda-jarel-puuri-ust.html> [Zugriff am 14.02.2014].

die Europäische Kommission erstellte Evaluierungsbericht zu den ECoC-Städten von 2010 dokumentiert beispielsweise die Entwicklungen der jeweiligen Budgets von der Bewerbungsphase bis zu den tatsächlichen Ergebnissen, bietet aber trotzdem nur bedingt Grundlage für adäquate Vergleiche, da nicht eindeutig klar wird, ob und in welchem Maße große infrastrukturelle Investitionen berücksichtigt werden, nichtmonetäre Sponsoringleistungen darstellbar sind, oder Eigenbeteiligungen von Partnerorganisationen zum Gesamtbudget hinzugerechnet worden sind bzw. werden können. Ebenso erfolgt die Finanzierung in einigen Fällen nicht nur über eine austragende Institution, sondern über mehrere Träger.¹⁷⁴ Darüber hinaus äußern sich in den Finanzierungsplänen nur bedingt direkt alle möglichen Synergieeffekte etwa bei auswärtigen Marketing- und Kommunikationsmaßnahmen, beim Tourismus, oder bei Programm-initiativen durch Bildungsk Kooperationen, oder dank vorhandener Infrastrukturen von großen Festivals.

Die Budgetzahlen des Evaluationsberichts für 2010 zeigen allerdings den bereits vor der Bewerbungskommission ansetzenden Konkurrenzdruck zwischen den Städten, sowie die Unterschiede der lokalen Begebenheiten. Sie erlauben auch Einsicht in die Entwicklung der Erfahrungswerte der europäischen Evaluierungskommission und innerhalb des ECoC-Netzwerks. Während RUHR.2010 mit 48 Mio. EUR die Skepsis der Evaluierenden erweckte und sich den Vergleich mit dem Linzer Budget-Plan in Höhe von 60 Mio. EUR (zudem allerdings ohne einen Großregionsanspruch und mit einem Endergebnis von fast 70 Mio. EUR) stellen musste, traten Istanbul mit einem Budget von 96 bzw. 120 Mio. EUR und Pécs mit 100 Mio. EUR an. RUHR.2010 konnte sich in der Umsetzungsphase mit Synergieeffekten schließlich auf 81 Mio. EUR verbessern, Istanbul bekam eine bislang beispielelose Ausstattung von fast 289 EUR, von der anscheinend 93 Mio. EUR schließlich keine Verwendung fanden und Pécs kam auf 35,31 Mio. EUR. Allerdings wird aus diesen Angaben nicht eindeutig klar, inwiefern bei den letzten beiden Städten infrastrukturelle Investitionen berücksichtigt worden sind.¹⁷⁵

In der Bewerbung von Tallinn wurde ein Gesamtbudget von knapp 37 Mio. EUR angegeben. Darüber hinaus wurden Infrastrukturinvestitionen in Höhe von über 380 Mio. EUR dargestellt. Hier sind alle denkbaren zu der Zeit der Bewerbung aktuellen bzw. angedachten, jedoch vom Kulturhauptstadtprojekt unabhängigen Bauprojekte aufgelistet worden. Die Verantwortung für diese Projekte lag jeweils sowohl in der kommunalen, staatlichen, als auch privatwirtschaftlichen Hand. Vor allem die Einbindung der Privatinitiative und des -kapitals wurde

¹⁷⁴ ECORYS 2011. Ex-Post Evaluation of 2010 European Capitals of Culture.

¹⁷⁵ Ebenda, 28-30 (RUHR.2010), 51-54 (Pécs), 70-72 (Istanbul).

als tugendhaft dargestellt.¹⁷⁶ Hier äußert sich erneut die Rhetorik von innovativen Governance-Lösungen, die bei Stadtplanung direkte Demokratie fördern und für ganz Europa als Vorbild dienen sollen. Als Vision wird das Projekt „Constructing Tallinn“ vorgestellt:

„Tallinn will form a project group given the task of creating an integrated digital database providing historical, encyclopaedic, legal, environmental, administrative and technical information about city planning. By the year 2011, the project group will prepare a web-based urban planning program using academic potential from all over Europe. The software solutions provided by the program will be applicable in any city. According to the project, an interactive cultural event called „Europe plans Tallinn“ will be convened, where numerous European specialists will have the opportunity to contribute. As a result of this event, a unique city planning project for Tallinn will be designed that can later be used as training material for the residents of Tallinn in order to develop their sense of civic duty and local identity. The program will also enlarge upon new concepts of direct democracy in the field of public governance.“¹⁷⁷

Dieses Projekt wurde nicht im Ansatz umgesetzt, die Skizze vereint ideell jedoch sowohl die vom infotechnologisch fundierten Fortschritt geprägte nationale Imageprägung, als auch den Versuch der Bedienung einer Vorstellung der „europäischen Dimension“ des Kulturhauptstadtprogramms.

Die in der Bewerbung angeführten zentralen Infrastrukturobjekte wurden im Wesentlichen bis zum Kulturhauptstadtjahr nicht realisiert. Etwas zynisch könnte man feststellen, dass tatsächlich eine neue Methode für die Einbindung der Bürger Verwendung fand, indem zwei wichtigste städtische Kulturinfrastrukturobjekte in Form einer Online-Befragung gegeneinander ausgespielt wurden. Die Bürger konnten Ende 2008 Ihre Stimme abgeben, ob angesichts der angespannten Haushaltslage eher der Neubau des Tallinner Stadttheaters, oder der Umbau eines alten Wärmewerks zu einem multifunktionellen Kulturzentrum bis 2011 fertig gestellt werden soll. Das sogenannte Kulturkessel (Kultuurikatel) wurde von den an der Befragung teilgenommenen Bürgern favorisiert und wurde neben dem Kulturkilometerprojekt zu einem strukturellen Symbol des Kulturhauptstadtprojekts. Die Vernachlässigung der Baupläne des Stadttheaters sorgte für eine große Enttäuschung bei den Betroffenen, die sich in dieser Hoffnung von Anfang an öffentlich für das Kulturhauptstadtprojekt engagiert hatten.

Der Bau des Kultuurikatel wurde bis 2011 allerdings noch nicht fertig gestellt, sodass für einige Projekte, die darin stattfinden sollten, kurzfristig neu geplant und für andere auf der Baustelle improvisiert werden musste. Die Kulturhauptstadtstiftung wurde im 2012 zu der Kul-

¹⁷⁶ Tallinns Bewerbung an Brüssel 2006, 33.

¹⁷⁷ Ebenda, 39.

turkesselstiftung umgewandelt und fand eben durch dieses Objekt eine personelle Nachhaltigkeit, wenn auch im geringen und immer mehr verschwindenden Maß.¹⁷⁸ Im März 2014 hat die Stiftung bekannt gegeben, die Bautätigkeit voraussichtlich bis 2015 abschließen zu können.

Über die wagen Infrastrukturprojekte der Bewerbung hinaus erwiesen sich die Fragen der Gestaltung, der (Wieder-)Entdeckung und des künstlerischen Erlebens des öffentlichen städtischen Raums und die damit verbundene Aktivierung bzw. Sichtbarwerdung der Bürgerinitiativen für das Publikum als die zentralen und nachhaltigsten Erfahrungen des Tallinner Kulturhauptstadtprojekts.¹⁷⁹

Das in der Bewerbung angegebene Budget in Höhe von knapp 37 Mio. EUR war getragen von der Euphorie der starken Wirtschaftswachstumsphase. In dieser Zeit habe im Kulturbetrieb teilweise die Stimmung vorgeherrscht, dass alles finanziell realisierbar erschien, wozu man nur genug Muße aufbrachte.¹⁸⁰ Das Bemerkenswerte, und im internationalen Vergleich beispiellos, war aber der geplante Anteil des Sponsoring und der Eigeneinnahmen. Die Vorstellungen waren ambitioniert sowohl in der Summe (8,1 Mio. EUR), als auch angesichts des Anteils vom Gesamtbudget (22%). Die Anteile der staatlichen Förderung und der städtischen Finanzierung sollten dementsprechend 33% und 45% betragen.

Schon seit der ersten Beratung bestand das europäische Evaluierungs- und Monitoringpanel auf Garantieäußerungen seitens der Stadt und des Staates für die in der Bewerbung angegebenen Fördersummen. Dies sollte ein Dauerthema zwischen den drei beteiligten Parteien bleiben, auch wenn die Zusage zur Titelnominierung durch das europäische Parlament Ende 2007 ohne Budgetgarantiebriefe erfolgte. Die estnische Regierung begründete das Nichtausstellen eines Garantiebriefs noch bis Mitte 2010 damit, dass die Budgetverpflichtungen nicht über ein laufendes Haushaltsjahr hinaus getroffen werden könnten. Kulturministerin Laine Jänes verweigerte sich stets, die in der Bewerbung angegebenen Summen insofern anzuerkennen, als dass es sich hierbei um die konkrete staatliche Fördersumme für das Budget der zuständigen Stiftung handeln würde. Der Staat würde über andere Maßnahmen einen deutlichen Beitrag

¹⁷⁸ S. dazu oben den Bezug der Stiftung Kultuurikatel zu dem Erbe und der Erfahrung des Kulturhauptstadtprojekts. Anm. 46, Kapitel III.

¹⁷⁹ Davon zeugen Publikumsstimmen in den Medien und Erfahrungsberichte der Projektpartner. Dieses Phänomen analysieren auch Tarmo Pikner 2014 und Eve Kiiler 2014: Tallinn 2011 Euroopa kultuuripealinna programmi kunstisündmuste mõju avaliku linnaruumi tähistajatenä. In: Tallinn 2011, Maris Hellrand (Hrsg.) 2014: Kultuur! Pealinn. Muutus?. Mõjutusi Euroopa kultuuripealinna aastast Tallinna kultuurielule, S. 75-88. S. auch Dokumentarfilm „Uus Maailm“, 2011, Regie Jaan Tootsen.

¹⁸⁰ So berichten z. B. Siim Sukles und Priit Raud in den Interviews mit der Autorin im Oktober 2012.

leisten, etwa durch die Finanzierung des extra ein Jahr vorgezogenen zentralen Sänger- und Tanzfestes, das als eines der Highlights des Kulturhauptstadtprogramms verstanden wurde.

Durch die heftige Wirkung der großen Finanzkrise hielt nicht einmal die Stiftung selbst mehr an der Höhe des Ursprungsbudgets fest. Vielmehr ging es darum, die Größenordnungen der Aufteilung beizubehalten. Das Image des Verweigerers blieb vorwiegend an dem Kulturministerium haften. Das lag vor allem an der geschickten Kommunikation der Stadt, die ständig Brüssels Sorge um die Finanzierung vom Tallinner Kulturhauptstadtprojekt als Argument hochhielt und behauptete, die eigenen Zusagen würden sofort folgen, wenn der Staat sich an den „Abmachungen“ halten würde. Die Stiftung und die Verantwortlichen in der Stadt versuchten das Ministerium und in Ansätzen die Öffentlichkeit mit der These zu überzeugen, dass sowohl das Ministerium als auch andere Beteiligte durch die offizielle Vorlage von Tallinns Bewerbungsschrift als Estlands Kandidat für Brüsseler Auswahlgremien die darin enthaltenen Angaben durch die Unterschrift des Ministers als verbindlich angesehen haben mussten. Der Kanzler des Kulturministeriums und Mitglied des Kulturhauptstadtstiftungsrats, Siim Sukles, wies dieses Argument in Interview in 2012 entschieden zurück. Aus seiner Sicht konnte dieses Dokument für den Staat nicht verpflichtend sein, unter anderem auch angesichts der großen, teilweise nicht im Ansatz eingehaltenen Versprechungen seitens der Stadt.¹⁸¹

Die Kulturministerin brachte für ihren Standpunkt hauptsächlich drei Argumente: Erstens würde der Staat seinen Teil auch außerhalb der Kulturhauptstadtstiftung leisten, zweitens seien Zusagen haushaltstechnisch nur innerhalb von einem Haushaltsjahr machbar und drittens habe die Kulturhauptstadtstiftung als Finanzierungsgrundlage keine überzeugenden Aktions- und Programmpläne vorlegen können. Trotzdem blieb das Kulturministerium in der öffentlichen Wahrnehmung die Erfüllung der Erwartungen schuldig, während eine Verschiebung der in der Bewerbungsphase versprochenen Aufteilung der Finanzierung durch den neuen Bürgermeister unbemerkt blieb. Überraschend unauffällig hatte Edgar Savisaar bereits in der Anfangsphase der Umsetzung vom Stadtrat beschließen lassen, dass die Finanzierungsanteile beim Kulturhauptstadtprojekt jeweils ein Drittel betragen und die Stadt dementsprechend statt 40% der Kosten nicht mehr investieren wird, als der Staat. Nicht einmal die betroffene Stiftung hat sich gegen diesen Beschluss gewehrt, offenbar auch deswegen, weil man die Trag-

¹⁸¹ Siim Sukles im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

weite des Beschlusses nicht erkannt hatte und das zur Verfügung stehende geplante Budget noch als auskömmlich ansah.¹⁸²

Vor dem Hintergrund dieses Tauziehens blieb in der öffentlichen Wahrnehmung unbeachtet, dass die Realisierung des Anteils der Eigenfinanzierung – der jetzt statt 8 Mio. EUR bei gut 12 Mio. EUR lag – auf Anhieb noch utopischer wurde. Zum einen gibt es in Estland weder eine starke Tradition des Kultursponsorings, noch reale kulturpolitische Mechanismen, um etwas daran zu ändern. Die Chance, dieses Thema im Rahmen des Kulturhauptstadtprojekts anzugehen, blieb ungenutzt. Zum anderen hatte man bei der Budgetplanung gehofft, dass die Investitionen der öffentlichen Hand die privaten Unterstützer zur großzügigen Beteiligung motivieren würden.¹⁸³ Da nun eine herausragende Finanzierung sowohl durch die Stadt als auch durch den Staat ausblieb, konnten die Synergieeffekte auch für die privaten Sponsoren nur bedürftig erscheinen, zumal viele sich zusätzlich der imageschädigenden Gefahr der (möglichen) Politisierung des Projekts bewusst gewesen sein dürften.

Das Potential zur Akquise der zusätzlichen Finanzmittel wurde von vorne herein maßlos überschätzt. Eine realistische Revision dieses Potentials als mögliche Lehre für die Zukunft wird jedoch zusätzlich durch die Ernüchterung der Wirtschaftskrise verstellt. Sowohl für die möglichen Sponsoren als auch für die Projektpartner war es neben dem ungewohnten Formatrahmen ein Ausnahmezustand. Für einige Kulturschaffende und Institutionen waren die zusätzlichen Mittel aus dem Kulturhauptstadtprojekt der rettende Ausgleich der teilweise dramatisch schrumpfenden Budgets und rückläufigen Fördermittel für den herkömmlichen Betrieb.

Das Gesamtbudget des Kulturhauptstadtprojekts betrug am Ende 15,31 Mio. EUR über den Zeitraum vom 2007 bis 2012. Der Staat beteiligte sich mit 4,49 Mio. Euro, die Stadt mit 7,58 Mio. EUR, die europäische Direktförderung in Form des Mercouri Preises betrug 1,5 Mio. EUR und andere Förderer trugen dem Projekt insgesamt 1,74 Mio. EUR bei (unter anderem zählen hierzu Projektmittelförderungen über EU-Programme). Für das Programm wurden 7,25 Mio. EUR ausgegeben, davon 5,46 Mio. EUR im Kulturhauptstadtjahr 2011. Für Marketing und Kommunikation wurde von 2007 bis 2011 3,74 Mio. EUR ausgegeben.¹⁸⁴

¹⁸² Als Referenzwert könnte man sich vor Augen führen, dass sowohl unter der Leitung von Mikko Fritze, als auch noch Jahre später das Programmittelbudget des Goethe-Instituts in Tallinn ca. 30.000 EUR beträgt.

¹⁸³ S. Tallinns Bewerbung an Brüssel 2006, 68.

¹⁸⁴ Die von der Kulturhauptstadtstiftung an die Öffentlichkeit vermittelten Fakten zu den Jahren 2007-2012 sind u. a. im folgenden Artikel zusammengefasst: Heili Sibrits 2011: Jaanus Rogumaa: eesti kultuur jääb ellu siis, kui suudab kohaneda. In: postimees, 22.12.2011. Zugänglich unter: <http://kultuur.postimees.ee/678058/jaanus-rohumaa-eesti-kultuur-jaeab-ellu-siis-kui-suudab-kohaneda> [Zugriff am 21.03.2017]. Von diesen Angaben

Die bedauerliche Quintessenz der zum Teil im Streit ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten um das Großprojekt ist die Feststellung, dass das Budget des Projekts Tallinn 2011 mit deutlichem Abstand bis dahin eines der niedrigsten in der Kulturhauptstadtgeschichte gewesen ist. Das hatte verschiedene relativierende Hintergründe, führte allerdings nicht zwangsläufig zum Scheitern des Projekts. Mit Blick auf die weitere Entwicklung des europäischen Kulturhauptstadtprogramms dürfte es jedoch eine Grundlage für Diskussionen geben, wie man damit umzugehen hat, wenn die in der Bewerbung angegebenen Budgetgrößenordnungen nicht eingehalten werden, oder wenn der Anteil des europäischen Mercouri-Preises in einigen Städten einen weitaus größeren Anteil des Budgets ausmacht, als in anderen. Bei diesem Wert ist Tallinn mit knapp 10% bislang unerreicht.¹⁸⁵

3.2.2.4 ECoC-Netzwerk und regionale Zusammenarbeit

Noch bevor Tallinn im Jahr 2006 aus dem nationalen Wettbewerb als Sieger hervorging, waren die Verantwortlichen in den Netzwerkreigen der europäischen Kulturhauptstadtfamilie eingestiegen. Da die sich damals aktuell auf den Titel vorbereitenden Städte das ECCM Network of the European Cities of Culture and Cultural Months offenbar als ineffizient empfanden, wurde Anfang des Jahres 2006 in Istanbul eine neue informelle Netzwerkinitiative gegründet. Das nächste Treffen fand im September 2006 in Pécs statt und auch Tallinn wurde eingeladen:

“During the Istanbul meeting the participants agreed to extend and make these consultations regular in order to realise the great potentials laying ahead us (know how, culture, tourism, education etc.). We are glad to inform you that the next meeting will be held in Pécs between 15th and 17th September 2006 with the participation of representatives from every future European Capitals of Culture between 2007 and 2011 (in favour of sustainability and continuity we find very important the participation of the capitals in 2011). Our goal is to provide an opportunity to exchange experiences, to design concrete forms of co-operations, to develop common projects, and to build a network, not in the formal, but rather in the pragmatic sense. Our idea is to focus on

etwas abweichende Budgetreferenzen für den Zeitraum 2007-2011 sind auch im Evaluationsbericht der EU dargestellt: ECORYS 2012: Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture, 20.

¹⁸⁵ Da die Höhe des Mercouri-Preises erst vor einigen Jahren von 500.000 EUR auf 1,5 Mio EUR angehoben wurde, sind weit in die ECoC-Geschichte reichende Vergleiche nicht sehr ausschussreich. Einen statistischen Vergleich zu diesem Aspekt legen Palmer u. a vor: Palmer/ Richards/ Dodd 2012: European Cultural Capital Report 4, 56f. Darüber hinaus versuchen die Autoren anhand des Wertes von Ausgaben pro Einwohner die Trends seit 1990 darzustellen und fragen, ob man von kleineren Städten einfach zu viel erwartet und ob wiederum in größeren Städten die Effekte entsprechend schwach greifen würden. S. ebenda, Kapitel 3.2, 14-17. Im Evaluierungsbericht der EU wird der Anteil des Mercouri-Preises in Tallinner Kulturhauptstadtbudget mit 11% sogar höher als bei Palmer u.a. angegeben. S. ECORYS 2012, Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture, 20.

concrete project proposals than to speak about general questions of the ECC project.”¹⁸⁶

Im Jahr 2007 folgten Treffen im April in Essen und im Oktober in Liverpool. Weitere Treffen fanden im Halbjahresrhythmus rotierend bei unterschiedlichen im Netzwerk beteiligten Städten statt. In diesem Netzwerk wurden und werden viele praktische Fragen aus unterschiedlichen Bereichen besprochen, etwa die projektinterne Dynamik der unterschiedlichen Entwicklungsphasen und der öffentlichen Wahrnehmung¹⁸⁷, Marketing- und Kommunikationslösungen, Sponsoringansätze, Aufbau der Organisationsstrukturen, Finanzierungsprobleme, Projektentwicklung und öffentliche Projektausschreibungen, Durchführung von Großprojekten, Freiwilligen- und Hospitalityprogramme, sowie andere Inklusionsmechanismen, Evaluations- und Nachhaltigkeitsfragen, Kommunikation mit den Verantwortlichen der EU. Jenseits der regulären Treffen ergeben sich im Rahmen dieses Netzwerkes durch Mitarbeiteraustausch, gegenseitige Besuche, oder alltägliche Kommunikation zu laufenden Fragen noch weitere konkrete Austauschmöglichkeiten von Knowhow und Erfahrungen.¹⁸⁸ Ronald Hitzler u. a. berichten im Fall von RUHR.2010 von „zahlreichen Dienstreisen zum Teil ganzer Abteilungen insbesondere in die Kulturhauptstädte Liverpool (2008) und Linz (2009)“.¹⁸⁹

Durch Liverpools aktiver Beteiligung an dem Netzwerk bestand für die Kulturhauptstädte der Phase 2010 bis 2013 die Möglichkeit, mit dem Vorsitzenden der EU-Auswahl- und Evaluierungskommission und Verantwortlicher des Bewerbungsprozesses von Liverpool, Sir Robert Scott, mögliche Problemlagen, bereits stattgefundene oder auch bevorstehende Monitoringsitzungen persönlich zu besprechen. Mittlerweile bewegen sich auch andere aus der Praxis Kommende mit ihren Erfahrungen der Beteiligung an unterschiedlichen ECoC-Projekten zum Expertenstatus im europäischen Auswahl- und Monitoringverfahren.¹⁹⁰

¹⁸⁶ aus der E-Mail von 28.07.2006 von Szalay Tamas an Lennart Sundja

¹⁸⁷ Palmer u. a. präsentieren hierzu eine Grafik von „ECOC attention cycle“ und kommentieren die jeweiligen möglichen Verschiebungen des positiven oder negativen Tenors der begleitenden Berichterstattung. Palmer/Richards/ Dodd 2012: European Cultural Capital Report 4, Kapitel 6.1, 43-45.

¹⁸⁸ Als Programmmanagerin der neu gegründeten Kulturhauptstadtstiftung habe ich sehr davon profitiert, durch eine spontane Einladung von Martin Heller, dem Intendanten von Linz 2009, im Dezember 2007 und Januar 2008 zwei Monate die Vorbereitungen in Linz hautnah mitzuerleben. Heller nannte das eine exklusive Zeitreise in die Situation, in der eine Stadt ein Jahr vor der Eröffnung des Titeljahres steht, während man selbst noch mit den Vorbereitungen anfängt. Die Organisatoren des Linz09-Projekts luden im Dezember 2008 Laura Graser aus Luxembourg 2007 ein, um den Mitarbeitern aus allen Abteilungen einen umfangreichen Erfahrungsaustausch anhand konkreter praktischer Fragen zu ermöglichen.

¹⁸⁹ Hitzler/ Betz/ Möll/ Niederbacher 2013: Mega-Event-Macher, 52f..

¹⁹⁰ Da die EU-Staaten für die Europäische Kommission, das Europäische Parlament, den Europäischen Rat und den Ausschuss der Regionen für den Zeitraum vom 2019-2033 ihre eigenen Experten für den von der Kommission zu erstellenden Expertenpool vorschlagen sollen, werden vermutlich viele ECoC-erfahrene Spezialisten aufgestellt. Estland hat z. B. bereits Anu Kivilo vorgeschlagen. Als Leiterin des Tallinner Kulturamtes hat sie

Einige erfahrene Experten beteiligen sich an mehreren Kulturhauptstadtprojekten. Robert Palmer war verantwortlich für die Projekte Glasgow 1990 und Brüssel 2000. Nach seiner im Jahr 2004 veröffentlichten großen Evaluationsstudie und daraus abgeleiteten Vorschlägen für die Umgestaltung des Kulturhauptstadtformats beeinflusst er bis heute durch seine ECoC-Reports die Bewerbungs-, Umsetzungs- und Evaluierungsprozesse von Kulturhauptstadtprojekten. Weitere Beispiele sind Trevor Davies, verantwortlich für das Projekt Kopenhagen 1996 und für die erfolgreiche Bewerbung für Aarhus 2017, ebenso Ulrich Fuchs, der nach Stationen als Verantwortlicher für die nationale Kulturhauptstadtbewerbung von Bremen 2010, für die Vorbereitung und Umsetzung der ECoC-Projekte in Linz 2009 und Marseilles 2013 und nach langjähriger Engagement im ECoC-Netzwerk nun mit seinen einmaligen Erfahrungswerten als Experte zum Auswahl- und Monitoringgremium nach Brüssel wechselt. Solche Beispiele beschränken sich jedoch nicht nur auf Führungspersonal, auch in anderen Bereichen sind Mitarbeiter mit spezifischer Groß-Event-Erfahrung für Anschlussengagements gefragt. So etwa wechselten Mitarbeiter von Linz 2009 nach Essen¹⁹¹ und nach Marseilles.

Im Fall von Tallinn hatte man sich über Kontakte zu früheren europäischen Kulturhauptstädten ein besseres Verständnis vom ECoC-Format geschaffen, auch Bewusstsein für mögliche Konflikte und Lösungsalternativen für praktische Aufgaben im Bereich der Bewerbung, des strukturellen Aufbaus, der Programmgestaltung, der Kommunikation- und Marketingaufgaben und einzelner Strukturformate des Programms wie Eröffnungs- und Abschlussfeier. Es kam vereinzelt auch zu Kooperationen im Programmbereich wie etwa das Zustandekommen eines viel beachteten gemeinsamen Auftragswerks „Das Klagelied Adams“ von Istanbul 2010 und Tallinn 2011 an Arvo Pärt. In Anlehnung an die Projektentwicklungspraxis in Linz wurde beispielsweise in Tallinn eine dreistufige Struktur der Projektförderung und -evaluierung eingeführt. Auch bei der Herausarbeitung der vertraglichen Grundlagen für Projektpartnerschaften im Programmbereich wurden entsprechende Vorlagen aus Linz, Essen, Liverpool und Stavanger herangezogen. Bei konkreten Fragen fanden in der Anfangsphase zum Teil Dienstreisen mit konkreter Zielsetzung statt bzw. konnte der Austausch im Rahmen der ECoC-Meetings stattfinden. Als sich erste Finanzierungsprobleme abzeichneten, das Team sich erweitert hatte und die konkreten Arbeitsaufgaben sich bereits deutlich verdichtet hatten, fanden

den Prozess der Vorbereitung und Durchführung des Projekts Tallinn 2011 mitorganisiert und begleitet. Vor der offiziellen Ernennung von Tallinn zur Kulturhauptstadt hat sie sich ebenfalls an dem Austausch im Rahmen des ECoC-Netzwerks beteiligt.

¹⁹¹ Hitzler/ Betz/ Möll/ Niederbacher 2013: Mega-Event-Macher, 52.

kaum noch gezielte Erfahrungsaustauschreisen statt, es konnte jedoch auf die bereits geknüpften Kontakte aufgebaut werden, wie im Fall des Aufbaus eines Freiwilligenprogramms.¹⁹²

Ähnlich wie Hitzler u. a. für RUHR.2010 berichten¹⁹³, wurden auch aus Tallinn zu den ECoC-Meetings ab einem bestimmten Zeitpunkt hauptsächlich nur bestimmte Mitarbeiter delegiert, die internationale Kontakte pflegen oder allgemeine ECoC-Strategien verfolgen sollten. Für die praktischen Aufgabenstellungen hatten die Diskussionen dieser Treffen in der intensiven Umsetzungsphase und angesichts der allgemeinen angespannten Lage kaum noch Übertragungswert. Auch in der politischen Debatte um die Lösungen konkreter Fragen konnten die auswärtigen Argumente scheinbar keine Überzeugungskraft entfalten. Weder der Zorn von Brüssel, noch das mahnende Beispiel des Misserfolgs von Vilnius konnten auf die Gefahr einer internationalen Blamage hin die politischen Kräfte mobilisieren.

Wenn auch nur im geringen Maß, dienten Vergleiche mit der finnischen Partnerkulturhauptstadt Turku in der Öffentlichkeit als Anhaltspunkte für die Einschätzung eigener Fortschritte, Probleme und Prioritäten bei der Umsetzung des Projekts. In der Bewerbungsphase betonten die Verantwortlichen beider Kulturhauptstädte die einmalige Chance zur Kooperation: „Never before have two European Capitals of Culture been located so close together geographically, historically and culturally than Tallinn and Turku, both members of the Union of Baltic Cities.“¹⁹⁴ Die daraus folgende, gegenseitig gut abgestimmte strategische Ableitung lautet:

„The Capital of Culture year is a unique opportunity for both cities to present their culture, history and future, as well as the centuries-long cooperation in the Baltic Sea region.

For centuries, both cities have been national gateways to the world via the Baltic Sea. The basis of the cooperation between Turku and Tallinn is in the Baltic Sea, which is seen both as a challenge and an opportunity. The goals shared by both cities include:

- raising awareness about the Baltic Sea region
- highlighting the cultures of both countries
- increasing well-being
- improving urban spaces
- developing the activities of the creative industries, and
- developing long-term cooperation.

With these goals, the cities are involved in developing the cultural dimension of the EU strategy for the Baltic Sea. In addition, Turku takes an active role in protecting the Baltic Sea.“¹⁹⁵

¹⁹² Piret Ehavald im Interview mit der Autorin, im Oktober 2012.

¹⁹³ Hitzler/ Betz/ Möll/ Niederbacher 2013: Mega-Event-Macher, 53.

¹⁹⁴ Tallinn 2011: Everlasting Fairytale 2006, 55.

¹⁹⁵ Offizielles Homepage für das Projekt Turku 2011: http://www.turku2011.fi/en/s/turku-tallinn-partners-culture-and-history_en [Zugriff 24.03.2014].

Die letzte Bemerkung im obigen Zitat repräsentiert den unterschwelligen Konflikt zwischen den Kooperation- und Konkurrenzgedanken. Während beide Seiten auf Mehrwert und Synergieeffekte der Zusammenarbeit hinwiesen, mussten die Beteiligten auch berücksichtigen, dass beide Städte nach innen und nach außen als Sieger aus dem scheinbar unvermeidlichen Wettkampf der Partnerkulturhauptstädte eines selben Jahres hervorgehen wollten. Ist man in Brüssel und im Rahmen des ECoC-Netzwerks anfangs vereint als Partner eines Jahrganges und sich kulturell wie geographisch nahe stehende Nachbarn aufgetreten, sahen sich die Vertreter des Projektes Turku 2011 in der Wahrnehmung der Tallinner angesichts der Missverständnisse bei der Tallinner Kulturhauptstadtbewerbung und möglicher Analogien der „osteuropäischen Probleme“ veranlasst, sich von Tallinns Problemen zu distanzieren.¹⁹⁶

Den praktischen Gewinn sah man auf beiden Seiten offensichtlich darin, eine gemeinsame Kommunikations- und Marketingstrategie zu entwickeln. Neben der Verbreitung der Infomaterialien des jeweiligen Partners im eigenen Land wollte man gemeinsam um die Aufmerksamkeit der Medien, der Sponsoren und des Publikums werben. Gemeinsame Auftritte im Tourismusbereich wurden vor allem hinsichtlich der fernerliegenden Märkte für aussichtsreich empfunden. Als Partner sollten hier die nationalen Tourismusförderinstitutionen involviert werden, aber auch die finnische Fluggesellschaft Finnair mit ihren Flugverbindungen nach Asien und Nord-Amerika.¹⁹⁷ Bezüglich der Kooperationen im Programmbereich war angedacht, neben Gemeinschaftsproduktionen auch Projekte auszutauschen, oder mit Dispositionsabstimmungen sicherzustellen, dass große Programmhights möglichst nicht gleichzeitig stattfinden würden, bzw. dass man Besuche in die beiden Städte miteinander kombinieren könnte.¹⁹⁸ Für die Zusammenarbeit im Tourismusbereich bemühte man sich erfolgreich um Fördermittel des EU Interreg IVA Programms. Neben Ausbildungsmaßnahmen für ausgewählte Unternehmen und Partner und der Beschäftigung mit Hospitalitystrategien wurden spezielle Angebotspakete für Besucher im Bereich des Kulturtourismus zusammengestellt. Die positiven Effekte dieser Maßnahmen dürften sich allerdings in Grenzen gehalten haben, da die Angebote deutlich zu spät erst im Sommer 2011 auf den Markt kamen.¹⁹⁹

¹⁹⁶ So Lennart Sundja im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

¹⁹⁷ Tallinns Bewerbung an Brüssel 2006, 55, 76.

¹⁹⁸ Ebenda, 55.

¹⁹⁹ Lennart Sundja im Interview mit der Autorin im Oktober 2012. Damals war das Kooperationsprojekt „Developing Cultural Tourism as a joint network in Capitals of Culture 2011“ noch nicht abgeschlossen und einige Maßnahmen wurden noch durchgeführt. Die endgültige Auswertung des ganzen Projekts lag noch nicht vor. Mittlerweile können die Ergebnisse abgerufen werden unter: http://projects.centralbaltic.eu/images/files/result_pdf/CULTURALTOURISM2011_result1_Cultural_Tourism_Manual.pdf [Zugriff am 20.03.2017].

Die beiden Städte liegen geographisch zwar nur rund 300 Kilometer voneinander entfernt, es besteht aber keine direkte Flug- oder Fährverbindung. Es liegt daher nah, dass Helsinki sich als Bezugspunkt oder Landmarke zwischen den beiden Kulturhauptstädten für Kooperationen angeboten hat. Die tatsächlichen Kooperationen blieben hier aber überschaubar, was dem landesinternen Fairnessgebot zwischen der finnischen Hauptstadt Helsinki – die bereits im Jahr 2000 europäische Kulturhauptstadt war – und der deutlich kleineren Stadt Turku, einstmals selbst Hauptstadt von Finnland, geschuldet gewesen sein mag. Jedoch auch fehlenden Investitionsbereitschaft von Helsinki in seine verbindende Sonderrolle.

Die Verantwortlichen in Tallinn und Turku haben sich um logistische Direktverbindungen bemüht. Für die gemeinsame Programmvision für Brüsseler Auswahlkommission hatte man ein Projekt der Kulturkreuzfahrten zwischen den beiden Städten erdacht. Die entsprechende Ausschreibung für die Findung geeigneter Fährunternehmen brachte eindeutig zu Tage, dass die in Frage kommenden Firmen für das Projekt keine Geschäftsgrundlage sahen, sondern nur bereit gewesen wären, Fähren zu marktüblichen Preisen zu vermieten. Auch wenn die Überlegungen für anspruchsvolle Kulturprogramme (für deren Inhalt die Vorstellungen der jeweiligen Projektteams recht weit auseinander gingen) an Board gegen kommerziell mehr Erfolg versprechende ausgetauscht worden wären, hätte die Verbindung in Millionenhöhe subventioniert werden müssen. Bei Fluggesellschaften kam eine Verbindung zwischen den beiden Kulturhauptstädten ebenso wenig in Frage.

Neben der geographischen Nähe wurde gegenüber dem Publikum und der Auswahlkommission in Brüssel die kulturelle und geschichtliche Nähe zwischen den beiden Städten betont, die sich eigentlich jedoch eher in der Verbundenheit auf Länderebene manifestiert. Um diese Dimension fassbarer zu gestalten, haben die Hauptverantwortlichen der beiden Bewerbungsprojekte, Suvi Innila für Turku und Lennart Sundja für Tallinn, die Ideen für eine Kooperation zur empirischen Aufarbeitung, künstlerischen Darstellung und schulischen Vermittlung von „Bordering Memories“ konzipiert:

„The most extensive joint project between Tallinn and Turku will be Bordering Memories, to be launched in 2007. Besides Estonia and Finland, the project will also involve areas of the Baltic Sea under Russian jurisdiction such as St. Petersburg, the former capital of Russia. This cultural research project will focus on cultural collaboration between the countries bordering the Baltic Sea. The Baltic Sea has united and separated Estonia, Finland and the northwestern part of Russia for many centuries. The project aims to develop common understanding between the different cultures in the Baltic countries and map regional and European influence. The target group will mostly be young people who will bring international collaboration and understanding to a new level.

Bordering Memories will be divided into three main parts:

1. During a process of collecting and archiving memories (otherwise, cultural heritage cannot be passed on), information and opinions will be processed and analysed about each culture and country in order to discover the general level of awareness and interest. The collection of memories will be organized by institutions of higher education from the three cities, preferably by universities of art, film and media that as a result will present the information as short films (documentary, animation, art house). Similar cooperations have been planned between universities specializing in the arts and humanities.
2. The collected memories will be integrated as film, art, literature and multimedia products that will be available online. These will also be presented at many of the art events within the cultural program for the European Capital of Culture 2011.
3. The project will continue after 2011 according to the academic calendars of the universities involved – the process of collecting and archiving data dealing with cultural heritage will continue every year with the help of students. Eventually, a unique database will be created describing the cultural evolution of the Baltic countries and their present situation – all this being constantly available for the rest of the world.²⁰⁰

Dieses Projekt sollte offensichtlich den vermeintlichen Erwartungen des imaginären Brüsseler Publikums an einer Nachbarschaftskooperation mit Beteiligung von Russland als einem EU-Anrainerstaat gerecht werden und könnte gleichzeitig ein Lösungsangebot für den schwer definierbaren Anschluss an die gewünschte „Europäische Dimension“ eines Kulturhauptstadtprogramms darstellen. Der Vorschlag war jedoch nicht mit möglichen Projektpartnern in der Wissenschaft und im Kunstbereich abgesprochen und die Versuche, die Idee nach dem Titelausschlag ab 2008 nach der Rekrutierung der ersten Mitarbeiter für die Tallinner Kulturhauptstadtstiftung umzusetzen, gestalteten sich schwierig. Die gemeinsamen Besprechungen der Programteams von Turku und Tallinn führten schließlich zu einer Umgestaltung der ursprünglichen Idee, sodass der Titel „Bordering Memories“ zu einer Programmüberschrift für gebündelte inhaltlich passende künstlerische Kooperationsprojekte werden sollte. Letztendlich verwandelte sich das umfangreiche Programmvorhaben in ein einzelnes Projekt von Simon Brunel and Nicolas Pannetier, zwei französischen in Berlin lebenden Künstlern der Formation „Atelier Limo“. Sie sind über den Landweg 2000 Km von Turku über Russland nach Tallinn gereist und haben auf dem Weg in Form eines Filmes dokumentiert, wie verschiedene Generationen in den drei Ländern über Umbrüche in der Geschichte des 20. Jahrhunderts reflektieren.²⁰¹

²⁰⁰ Tallinn 2011: Everlasting Fairytale 2006, 55f..

²⁰¹ Die Dokumentation des Projektes mit dem Titel „Kiertoie - Объезд - Ümbersõit“ ist zugänglich unter: <http://www.detour2011.eu/en/> [Zugriff am 24.03.2014].

Das gemeinsame Programm von Turku und Tallinn bestand aus fast 20 Projekten, die dramaturgisch über das verbindende Element der Ostsee angekündigt wurden und Stichwörter wie Geschichte, Kultur, Umwelt, Identität und Zukunft betrafen. Das gemeinsame Anliegen der beiden Städte sei die Nachhaltigkeit der positiven Effekte des Kulturhauptstadtjahres, sowie das Fortbestehen der Kontakte und der Zusammenarbeit zwischen den Beteiligten.²⁰²

Aus den Interviews mit ausgewählten Projektpartnern der Tallinner Kulturhauptstadtstiftung geht hervor, dass die Zusammenarbeit mit Turku für diese konkreten Projekte selten eine Rolle spielte, obwohl in den Ausschreibungen der Stiftung für die Entwicklung des Kulturprogramms die Erwartung an eine finnische Kooperation unter den Anregungen an die Bewerber ausdrücklich formuliert wurde. Die konkreten Kontakte der Kulturschaffenden mit Kollegen in Turku scheinen nur in seltenen Fällen bestanden zu haben. Bei einigen Projekten, wenn eine Zusammenarbeit sich im Laufe der Projektentwicklung angeboten hat, konnten die ausführenden Kulturhauptstadtinstitutionen keine zuverlässigen Kontakte vermitteln²⁰³, zum Teil aus Gründen der Überbelastung der eigenen Mitarbeiter und der möglichen Partner. Erwartungsgemäß hat die Kooperation am besten funktioniert, wenn ein beidseitiges Interesse der Künstler vorhanden war.

Mikko Fritze wollte gleich am Anfang der Formierung der Stiftung einen Mitarbeiter finden, dessen zentrale Aufgabe in der Kontaktpflege und im laufenden Informationsaustausch mit Turku bestanden hätte. Leider ist die Umsetzung dieser Idee nicht gelungen. Im Jahr 2008 fanden jedoch zwei Teamtreffen der Tallinner Kulturhauptstadtstiftung und der damaligen Mitarbeiter von Turku statt. Nach der Erweiterung der Teams und der Intensivierung der Vorbereitungsarbeiten fanden die Kontakte eher nach Bedarf und nach Aufgabenstellung der unterschiedlichen Abteilungen, sowie laufend auf der Leitungsebene statt.

Für die Dynamik der Zusammenarbeit war unter anderem bestimmend, dass Tallinn im Gegensatz zu Turku den selbstbewussten Status einer Hauptstadt hat, während Turku als deutlich kleinere Stadt im Selbstverständnis des größeren finnischen Brudervolkes agierte.

²⁰² S. Pressemitteilung vom 21.01.2010 zur Bekanntgabe des gemeinsamen Programms von Tallinn und Turku: <http://uuseesti.ee/26699> [Zugriff am 07.04.2017].

²⁰³ Etwa beim Projekt „Morten lollide laeval“ („Morten auf dem Schiff der Doofen“).

3.2.2.5 Das strukturelle Design des Umsetzungsprozesses

Seit 1985 sind in europäischen Städten Kulturhauptstadtprojekte umgesetzt worden. Dabei haben sich Trends, Vorgaben, Prozedere und Rahmenbedingungen zum Teil stark verändert. Auch die geographische Reichweite der Maßnahme innerhalb Europas ist seit der Neuregelung ab 2009 eine andere und erfasst geordnet das „Neue Europa“. Die Erfolge, das partielle Scheitern, die besonderen Herausforderungen und Erfahrungen sind in unterschiedlichem Maße dokumentiert und evaluiert worden. Das Format der Europäischen Kulturhauptstädte ist international, gilt jedoch im Vergleich zu anderen Großveranstaltungen als „gestaltungs offen“²⁰⁴. Es gibt zwar keine protokollarischen oder zeremoniellen Vorgaben, dafür jedoch verbindende Themen und durch ein zentralisiertes Evaluierungsverfahren doch Standards für die Umsetzung der Großveranstaltung. Dass diese, wie auch die Definition des jeweiligen Interpretationsrahmens für vorgegebene Themen, nicht festgeschrieben sind, sondern sich an den von laufenden Erfahrungen und Auswertungen beeinflussten Trends orientieren, unterwirft das, was als Nachahmenswert angesehen wird, einer ständigen Veränderung.

Bei jedem Kulturhauptstadtprojekt müssen die lokalen Akteure trotz der Wahrnehmung der bisherigen Erfahrungen in anderen Städten eigene Ideen entwickeln und Grundlagen für die konkrete Umsetzung des Großereignisses schaffen. Ronald Hitzler u. a. haben in ihrer Studie das Agieren der „Mega-Event-Macher“ des Kulturhauptstadtprojekts RUHR.2010 vor dem Hintergrund spezieller Rahmenbedingungen und externer sowie interner „multipler Divergenzen“ dargestellt²⁰⁵. Dabei wird gezeigt, wie in der ausführenden Organisation „Maßnahmen zur Entwicklung organisatorischer Handlungsfähigkeit“²⁰⁶ erarbeitet werden, während die öffentliche und akteursbezogene Aushandlung über die Prioritäten beim Erreichen der gesetzten Ziele bis zum Ende des Projekts andauert. Bei der RUHR.2010 GmbH handelte es sich um eine temporäre Organisation, die „einmalige, schlecht definierte und komplexe“ Aufgaben zu bewältigen hatte.²⁰⁷ Die nur auf allgemeiner Ebene formulierten Organisationsziele mussten ab einem bestimmten Zeitpunkt konkret operationalisiert werden, ohne dass auf frühere Handlungsroutrinen zurückgegriffen werden konnte.²⁰⁸ In diesem Prozess ist die Organisation in kürzester Zeit stark gewachsen und die in der frühen Phase gesetzten Standards, Kommunikations- und Handlungsmuster konnten nicht immer einheitlich vermittelt und weitergetragen werden. Die verschiedenen Abteilungen hatten teilweise einen unterschiedlichen Grad an

²⁰⁴ Vgl. Hitzler/ Betz/ Möll/ Niederbacher 2013: Mega-Event-Macher, 25.

²⁰⁵ Ebenda.

²⁰⁶ Ebenda, 50.

²⁰⁷ Ebenda, 38ff..

²⁰⁸ Ebenda, 40ff.

Hierarchien und Formalisierung, die Mitarbeiter haben ihre eigene Rolle und Arbeitsaufgaben zum Teil selbst definiert.²⁰⁹

Hinsichtlich der Bestimmung und Steuerung der inhaltlich-programmatischen Fokussierungen beschreiben Hitzler u. a. die Möglichkeit eines monistischen oder pluralistischen Modells. Der Unterschied besteht darin, ob man eine Intendantenposition besetzt, welche „die konzeptionelle und programmatische Leitlinie der Kulturhauptstadt vorgibt“ und damit ein ‚deduktiver Weg‘ der Programmgestaltung eingeschlagen wird, oder ob auf einem ‚induktiven Pfad‘ möglichst viele Akteure das Programmergebnis gemeinsam gestalten.²¹⁰ Im ersten Fall wäre die Konsequenz das Zielen auf eine stärkere Außenwirkung der Kulturhauptstadt, wobei der Marketing- und Öffentlichkeitsarbeit höchste Priorität zukäme. Da hier das Engagement von internationalen Größen mehr im Mittelpunkt steht und die lokale Szene in Proportion unberücksichtigt bleibt, könnte bei den Akteuren vor Ort ein Gefühl des Vernachlässigt-Seins entstehen. Ein weiterer Effekt sei dabei die Kurzfristigkeit der Zielsetzung, da eine eher einmalige Erhöhung der überregionalen Aufmerksamkeit und ein Imagegewinn vom kurzen Dauer erreicht werden könne. Ein pluralistisches Vorgehen verspreche dagegen durch die Programmentwicklung und Evaluierungsarbeit in enger Beteiligung von lokalen Akteuren Langfristigkeit und Nachhaltigkeit, wodurch ein Wandel im kulturellen wie städtischen Leben vollbracht werden könne. Als Gefahr könnte das Programm über ein Nabelschau-niveau nicht hinauskommen, wenn man – zwar mit mehr Mitteln – doch das Gewohnte reproduziert. Die Autoren sehen mit Hinweisen auf Erfahrungen von früheren Kulturhauptstadtprojekten beim pluralistischen Modell mit allgemeinen Projektausschreibungen eine Garantie auf die Kritik, „der ganzen Unternehmung fehle es an einer grundlegenden Leitidee“.²¹¹ Die Diskussion um ein mögliches Engagement des US-amerikanischen Theaterregisseurs Peter Sellars als einen möglichen Intendanten für das Kulturhauptstadtprojekt vom Ruhrgebiet gilt als Beispiel für die öffentliche Dauerbegleitung des Dilemmas zwischen den beiden grundlegenden Vorgehensweisen der Programmsteuerung. Vor allem die überregionale Presse sah in dieser Lösung eine Chance für internationalen Hochglanz, für Horizonterweiterung und gegen kleinkarierte Provinzialität, während die Verantwortlichen vor Ort beteuerten, dass die Sinnhaftigkeit des

²⁰⁹ Ebenda, 34-64 (Kap. 3.2).

²¹⁰ Ebenda, 26ff..

²¹¹ Ebenda, 26ff..

ganzen auf Langfristigkeit angelegten Projektes überhaupt erst daraus entstehen würde, dass es aus der Region heraus gemeinsam entwickelt würde.²¹²

Bis zu dem Zeitpunkt, als die Kulturhauptstadtstiftung in Tallinn ihre Arbeit aufnahm, war nicht öffentlich ausdiskutiert worden, ob auf ein pluralistisches oder monistisches Kulturhauptstadtmodell gesetzt wird. Die beschriebenen Effekte samt Gefahren waren jedoch durchaus Gegenstand der Überlegungen des nunmehr formierten Stiftungsteams. Aus der Skepsis heraus, einen möglichst unabhängigen und breitflächig akzeptierten Intendanten in der estnischen kulturellen Gemeinde zu finden, entstand gerade die Motivation, Mikko Fritze als Geschäftsführer der Kulturhauptstadtstiftung zu setzen. Im Organigramm der Stiftungsstruktur war ursprünglich zunächst die Position einer Programmleitung vorgesehen. Von der Besetzung dieser Position wurde allerdings Abstand genommen und stattdessen ein vierköpfiges Team von Programmanagern etabliert. Öffentliche Forderungen nach einem Programmleiter blieben aus. Womöglich lag es daran, dass Mikko Fritze als Programmverantwortlicher bereits anerkannt war und ein künstlerischer Beirat für die Auswertung der öffentlichen Programmausschreibung zusammengestellt wurde. Als administrativer Leiter des Programms verstärkte ab Frühjahr 2009 Jaanus Rohumaa, bis dahin Mitglied des Stiftungsrats, die Leitung der Kulturhauptstadtstiftung. Mit der Schaffung dieser Position und der personellen Entscheidung verband man ein weiteres identitätsstiftendes Moment für die Außenwirkung. Da der pluralistische Programmentwicklungsweg bis dahin aber bereits etabliert wurde, sollte Rohumaa intern sowohl als Programmabteilungsleiter agieren, um administrativ die internen Entscheidungsprozesse eindeutiger zu gestalten, als auch in Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Beirat in der schweren Finanzsituation konkretere Prioritäten setzen.

Eine Entscheidung für das pluralistische Modell bedeutete in Tallinn anfangs keineswegs einen Verzicht auf internationale Leuchtturmprojekte. Unter den Bedingungen des massiven Rückgangs der geplanten Mittel erwies sich die lokale Prioritätensetzung am Ende sogar als vernünftige Rettung des Endergebnisses und dass dabei die Risikofreudigkeit beim Einbeziehen von jungen und bisher weniger bekannten Partnern bewahrt wurde, dürfte für einen der überzeugenden Nachhaltigkeitseffekte gesorgt haben. Bei Kooperationen mit bekannten Akteuren wurde vereinbart, dass durch die Zusammenarbeit im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres auf qualitative Entwicklung der Inhalte, Formate oder der Institutionsstruktur gesetzt wird. Dadurch wurden in einigen Fällen tatsächlich neue Impulse gewonnen. Auf entsprechende

²¹² S. Ebenda, 28ff..

Forderungen hatten Partner teilweise jedoch auch mit deutlichen Vorbehalten reagiert. Die erlebte neue Qualität beizubehalten, wurde in der Folgezeit zum Kulturhauptstadtjahr zu einer großen Herausforderung, da eine Anschlussfinanzierung nicht möglich war. Einige etablierte Institutionen hatten ihre krisenbedingten Budgetnöte mit Hilfe der zusätzlichen Förderung aus Kulturhauptstadtmitteln in 2011 und in den Vorbereitungsjahren gerade noch bewältigt, Budgeterhöhungen für 2012 auf das Ausgangsniveau von 2007 standen jedoch nicht in Aussicht. Von einigen Partnern wurde es als das größte kulturpolitische Versäumnis der Kulturhauptstadtorganisation bewertet, dass für die sich auch nach Abschluss der Kulturhauptstadt ergebenden Bedarfe keine Folgefinanzierungen vorgesehen wurden.²¹³

Die internationale Reichweite des Tallinner Programmteams wurde neben Mikko Fritze erweitert durch die Mitwirkung des deutschen Dramaturgen Stefan Schmidtke. Durch seine Beratertätigkeit bei den Wiener Festwochen und Verantwortung als Leiter des Festivals Theaterformen in Hannover und Braunschweig verfügte er über beachtliche internationale Kontakte und mit Fachwissen fundierte Erfahrung im Bereich darstellende sowie bildende Künste. Für den Tallinner Kontext waren auch seine Russlandkenntnisse und Kontakte bereichernd. Viele Impulse für internationale Kooperationen gehen auf Stefan Schmidtke zurück, dessen Einbindung in das Kulturhauptstadtprojekt jedoch von begrenzter Dauer war. Einige seiner ambitionierten Pläne wurden letztlich durch fehlende Mittel verhindert, oder fanden in kleineren Rahmen statt als anfangs konzipiert.

Für die Umsetzung des Kulturhauptstadtprojekts qualifizierte Experten für das Stiftungsteam zu finden, gestaltete sich in den Bereichen Programm, Kommunikation, Marketing und Management gleichermaßen schwierig. Renommee und Anziehungskraft des Projekts und die Aussicht auf eine für Estland überdurchschnittliche Bezahlung waren noch keine ausreichenden Gründe, die Nachteile einer befristeten Beschäftigung zu überwiegen. Zumal insbesondere für Marketing- und Kommunikationsexperten das Risiko einer möglichen Politisierung im Raume stand. Jenseits von den wenigen Experten, die sich mit Ausschreibungen der EU beschäftigten, hatte sich bis dato noch kein Umfeld von frei arbeitenden Kulturmanagern und Produzenten gebildet, auf das man hätte bauen können. Es gibt Anzeichen dafür, dass das

²¹³ So Vertreter von Black Nights Filmfestival, Brigitta Festival und Jazzkaar in Interviews, sowie Triin Männik und Sten Saluveer (Plektrum Festival) in Interviews mit der Autorin im Oktober 2012.

Kulturhauptstadtprojekt dies betreffend Veränderungsansätze mit sich gebracht hat²¹⁴, es fehlen dafür jedoch empirisch fundierte Belege.

War es für Mikko Fritze ohnehin ein wichtiges Anliegen, Vertreter der russischsprachigen Minderheit in das Team zu integrieren, bekam dieser Aspekt angesichts der Rüge aus Brüssel wegen der unzureichenden Berücksichtigung dieser Bevölkerungsgruppe in das Projekt erhöhte Brisanz. Diese Aufgabe zu erfüllen, erwies sich als relativ kompliziert. Am Ende wurde eine Mitarbeiterin für das Kommunikationsteam gefunden und über eine gezielte russischsprachige Informationsarbeit wurde im Kulturhauptstadtjahr auch entsprechendes Publikum erreicht. Es ist jedoch fraglich, wie signifikant im Rahmen des Kulturhauptstadtprojektes Räume gemeinsamen kulturellen Handelns geschaffen oder sichtbar gemacht werden konnten. Thomas Ernst und Dieter Heimböckel behaupten in Anlehnung an Studien anderer Autoren zu Kulturhauptstadtprojekten von Ruhr 2010, Istanbul 2010 und Luxemburg 2007, dass eine starke Differenzierung des Programms vermehrt zu kultureller Segregation führe. So würden lokale Milieus reproduziert und ein produktiver interkultureller Austausch des Publikums vor Ort verhindert.²¹⁵ In Tallinn war es eine bewusste Entscheidung, kein „Sonderprogramm“ für die Minderheiten zu produzieren.

3.2.2.6 Programmgestaltung und die neue „tragende Idee“

Nach den ersten Wochen und Monaten der Orientierung mussten erste Entscheidungen getroffen werden, um die Programmgestaltung des Kulturhauptstadtjahres voranzutreiben. Das Programmteam entschied sich für eine öffentliche unbefristete Projektausschreibung. Der Entscheidungsprozess sollte mehrstufig erfolgen. Die Ideen konnten vorerst formlos eingereicht werden und nach der ersten befürwortenden Entscheidung des künstlerischen Beirats folgte eine zweistufige Entwicklungsphase, die von dem Programmteam der Stiftung begleitet werden sollte. Das Ziel war eine Präzisierung des künstlerischen Konzepts und Klärung von Produktionsfragen, inklusive technische Machbarkeit, Finanzierung, Sponsoring, Kommunikati-

²¹⁴ Zum Beispiel hat Triin Männik, Projektkoordinatorin bei der Kulturhauptstadtstiftung, von entsprechenden Beobachtungen berichtet. Sie sprach von einzelnen Dienstleistungsteams für Umsetzung kultureller Projekte. Triin Männik im Interview mit der Autorin im Oktober 2012. Die Entwicklungen in diesem Dienstleistungsbe-
reich haben sicher auch etwas mit den Ausbildungsangeboten an estnischen Hochschulen zu tun.

²¹⁵ Thomas Ernst; Dieter Heimböckel 2012: Verortungen der Interkulturalität und Perspektiven der Kulturhauptstadt-forschung. In: Thomas Ernst; Dieter Heimböckel (Hrsg.) 2012, 7-18, 14ff.

Rolf Parr behauptet in seiner Analyse des Programms von Ruhr 2010:

„Der ohnehin schon vorhandenen räumlichen Segregation in den Ruhregebietsstädten entsprach [...] auch eine Segregation des Programms. [...] Man könnte das – zugespitzt formuliert – als eine zugleich vertikale (in der Abstufung nach *Event*-Hochkultur, traditioneller Hochkultur, freier Kulturszene und Subkultur) wie auch horizontale (unterschieden nach der Größe des Einzugsbereichs von global bis lokal) Form kultureller Segregation (nach ethnischen Gruppen) bezeichnen.“ Rolf Parr 2012, 163.

on und Marketing. In der Entwicklungsphase konnten die Stiftungsmitarbeiter auf weitere Verknüpfungsmöglichkeiten innerhalb des Programms hinweisen und – da parallel die Sinn- und Zielsuche in Form einer übergreifenden Idee stattfand – anlehnend an den Reifungsprozess der Prioritäten des ganzen Vorhabens die einzelnen Projekte mit Akzentsetzungen im Sinne des Gesamtergebnisses steuern bzw. adäquatere Dispositionsentscheidungen treffen. Nach der Reifung des Projekts sollte der Beirat erneut über die Aufnahme des Projekts in das offizielle Programm entscheiden. In dem ganzen Prozess entstanden naturgemäß Unsicherheiten und Verzögerungen. Einige Projekte wurden in der Entwicklungsphase auf die Liste von ausstehenden Entscheidungen gesetzt. Durch die ungeklärte Finanzausstattung dauerte die Entscheidungsflaute bis einige Monate vor dem Beginn des Kulturhauptstadtjahres, da über das endgültige Budget erst im August und September 2010 beschlossen wurde. Besonders bei Projekten mit internationalen Projektpartnern übertraf der Grad und die Dauer der Unsicherheit die Toleranzgrenze.²¹⁶

Das Programmentwicklungssystem orientierte sich an ein ähnliches mehrstufiges Vorgehen in Linz, dort allerdings ohne einen künstlerischen Beirat. In Linz sollte es möglich sein, sich mit einer Idee dem Programm auch noch in einer späten Phase anzuschließen, wenn eine professionelle Umsetzung zeitlich gewährleistet werden konnte. Ein ähnlicher Grundsatz galt in Tallinn, die ursprünglich unbefristete Ausschreibung wurde ab einem bestimmten Zeitpunkt jedoch für beendet erklärt.

Von der Märchennarrative für Programm und Kommunikation wurde nach dem Missverständnis in Brüssel Abstand genommen. Die neue zentrale Orientierung lautete „Tallinns Eröffnung zum Meer“, es sollte jedoch keine einheitlich bestimmende thematische Vorgabe für die Programmkonzipierung sein, denn die Schwerpunkte sollten das Ergebnis der Projektausschreibung sein. Im Vorwort zur Ausschreibungsankündigung rief Mikko Fritze alle zum Träumen auf. Es hieß: „Die Kulturhauptstadt hat dein Gesicht“. Um mögliche Ideengeber und Projektinitiatoren für unterschiedliche Risiken und Chancen des Kulturhauptstadtformats zu sensibilisieren, wurden „Herausforderungen bei der Zusammensetzung des Kulturhauptstadtprogramms“ formuliert und veröffentlicht. Für die folgende Auflistung wurden Hinweise aus der Palmer-Studie, den EU-Leitlinien, dem Erfahrungsaustausch mit anderen ECoCs und mit der Brüsseler Evaluierungskommission herauskristallisiert:

²¹⁶ S. dazu unter anderem die Schilderungen von Laur Kaunissaare als Programmteammitglied in der Radiosendung „Kunstiministeerium“ am 22.12.2011 im Klassikaraadio.

- Die Schaffung des Programms ist ein offener, Bürger, Kreativen und Institutionen aktiv inkludierender Prozess.
- Die wichtigen Stichwörter der Aktivitäten der Kulturhauptstadt sind neue Formate, sowie unkonventionelle und mutige Herangehensweisen.
- Das Ziel ist es, für jedes Publikum eine hohe künstlerische Qualität zu gewährleisten.
- Es ist unser Wunsch, eine nachhaltige Veränderung der Wahrnehmung und des Denkens von sowohl Kulturschaffenden, als auch vom Publikum zu erreichen.
- Zwischen dem öffentlichen, privaten und dritten Sektor vollziehen sich eine konsequente und kreativ voranbringende Diskussion und Kooperation.
- Die Nachhaltigkeit der positiven Einflüsse wird gewährleistet durch neue Netzwerke, durch Stärkung vorhandener Strukturen und durch Schaffung von neuen Erfahrungsmöglichkeiten.
- Die Nutzung der Vorteile von Kooperationen auf der lokalen, nationalen, regionalen, als auch internationalen Ebene.
- Die Berücksichtigung einer Europäischen Dimension, die sich im kulturellen Austausch und in Sichtbarmachung der kulturellen Unterschiede und Gemeinsamkeiten äußert.
- Die Erhöhung der sozialen Kohäsion der estnischen Gesellschaft durch eine bewusste Einbeziehung der unterschiedlichen Interessensgruppen, darunter der russischsprachigen Minderheit.
- Eine Reflektion wichtiger gesellschaftlicher und künstlerischer Themen, das Lernen von Vergangenheit und Gestaltung der Zukunft.²¹⁷

Mit dem thematisch offenen Vorgehen beim Programmdesign für das zum Jahrhundertereignis hochstilisierte Großevent fehlte eine nötige Sinngebung für die Mobilisierung der möglichen „Aktionäre“ zu entsprechenden „Einsätzen“. Einerseits wurde der Prozess mit konkreten Maßnahmen weitergeführt, andererseits war es für einige bisher Beteiligte eher eine Drosselung des Vorgangs. Vor allem unterschiedliche städtische Ämter sahen sich nach Ablauf der ersten Phase der Vorbereitungen mit der Kulturhauptstadtstiftung einem ganz neuen Partner gegenüber, ohne dass bisherige Überlegungen beim Übergang vermittelt worden wären. Auch einige etablierte Kulturinstitutionen und Persönlichkeiten fürchteten um ihre bisherigen Ideen, obwohl diese bereits ganz oder teilweise in die Bewerbung aufgenommen und in Brüssel präsentiert worden waren. Die Ergebnisse der ersten Projektausschreibung von 2006 blieben bis auf einige Ausnahmen ohne Auswertung und die entsprechenden Bewerber wähten sich in Unsicherheit. Für die bisher Verantwortlichen veränderte sich die Rolle insofern, dass sie die konkrete Umsetzung aus der Hand gegeben hatten und nun entsprechende Ergebnisse erwarteten. Neben dem neuen Kulturhauptstadtteam kamen auch auf dem politischen Feld teilweise neue Akteure ins Spiel, die sich bis dahin nicht mit dem Projekt identifiziert hatten und die sich nicht mehr auf das aufgegebene Märchenkonzept stützen konnten. Angesichts der bedro-

²¹⁷ Tallinn 2011: Kultuuripealinna väljakutsed (2008).

henden Wirtschaftskrise nahmen auch potentielle Unterstützer aus der Wirtschaft unbeachtet der bisherigen positiven ECoC-Erfahrungen eine zunehmend zurückhaltende Position dem Projekt gegenüber ein. Dass in dieser Situation einige Mitglieder des Aufsichtsrats der Kulturhauptstadtstiftung in dem damaligen Planungsstand des Projekts die „tragende Idee“ noch vermissten und danach verlangten, stand der Auffassung Mikko Fritzes gegenüber, der darauf setzte, dass die langfristigen gesellschaftlichen, kulturellen und stadtpolitischen wie nationalen imagepolitischen Visionen zwar aus Anlass des Kulturhauptstadtprozesses konkreter gefasst und davon unterstützt, jedoch nicht nur aus der Kulturhauptstadtstiftung heraus entwickelt werden können. Vor allem zu einem Zeitpunkt, wo das Projekt in seinen Grundzügen nicht mehr nur konzipiert, sondern bereits umgesetzt werden musste. Im Aufsichtsrat bestand man jedoch auf die Formulierung klarer Visionen, auf die Nachvollziehbarkeit der Projektauswahl. Nur so rechtfertigte sich die Programmfinanzierung zur Erreichung konkreter Ziele und beantworteten sich die Fragen nach den Botschaften, die nach innen wie nach außen vermittelt werden sollen.

Als Ergebnis intensiver Beratungen und unter Rücksichtnahme auf vorhandenen Imagebildungsmaßnahmen der Stadt und des Landes, sowie des seit der Stiftungsgründung zentralen Gedankens der Förderung der neuen Eröffnung der Stadt zur See entstand der Slogan: „Tallinn – European Capital of Culture. Stories of the Seashore“. Das Motiv des Storytellings sollte ein dramaturgisches Mittel für die Vermittlung des gesamten Vorhabens liefern. Das Motiv des Meeres deutete auf die Zukunftsvision der Neubelebung und Zurückeroberung der brach liegenden, in der Sowjetzeit als Außengrenze der Sowjetunion abgesperrten städtischen Gegenden unmittelbar am Meer. Es bedeutete das geschichtlich wie aktuell Verbindende und Abgrenzende zur restlichen Ostseeregion. Zur Veröffentlichung der tragenden Idee gehörte ein Begleittext zur besseren Einordnung dieses Kommunikations-Werkzeugs. Dort heißt es unter anderem:

„Das Wesen der Geschichten

Durch Geschichten entstehen Bedeutung und Verstehen. Geschichten helfen dabei, frische Visionen des europäischen Staates Estland zu finden und zu speichern, wobei sowohl einfache Menschen, als auch Professionelle einbezogen werden. Durch Geschichten wird die estnische Geschichte sichtbar, die Verbindungen zu Europa und die aktuellen Verhältnisse, das Antlitz der Esten und deren Errungenschaften. Von all dem ist noch wichtiger, dass der Rahmen der Kulturhauptstadt es uns ermöglicht, diese Geschichten unseren Gästen zu vermitteln und Interessenten, die unser Kulturjahr aus der ganzen Welt beobachten. [...].

Wichtig ist auch, dass die Geschichten nicht nur Ausländern erzählt werden, sondern genauso auch sich selbst, um dadurch sich selbst, die eigene Geschichte und die Stadt wiederzuentdecken.²¹⁸

Die Tallinner Erzählungen haben drei Unterkategorien: Die Geschichten des gemeinsamen Singens, die Geschichten der lebendigen alten Stadt und die Geschichten der Träume und Überraschungen. Hierin sind Narrative des Selbstbildes bzw. einer internen Identitätsarbeit vereint mit Imagebildenden Motiven.



Abbildung 33: Titelseite des Programmbuches. "Kulturhauptstadt Europas – Geschichten vom Meeresrand"

In dieser Unterteilung äußert sich auch eine Berücksichtigung von zwei unterschiedlichen Ansätzen: gewürdigt werden sollen sowohl die mittelalterliche Altstadt Tallinns (auf der Liste der UNESCO Weltkulturerbe), als auch Estlands Imageanspruch als eine innovativfreudige Nation. Und wenn von einem mittelalterlichen Tallinn gesprochen wird, dann nicht von einem musealen Artefakt, sondern von einem nach wie vor vitalen Organismus. Im ersten Fall wer-

²¹⁸ Tallinn 2011: Kandev idee. http://tallinn2011.1kdigital.com/tallinn_2011_kandev_idee [Zugriff am 20.03.2017].

den unterschiedliche Prioritätensetzungen des Tallinner Tourismusamtes und Enterprise Estonia berücksichtigt, im zweiten Fall zeigt man sich kämpferisch gegenüber unerwünschten Stadtentwicklungstendenzen. Unterschiedliche Gewichtungen dieser Aspekte konnten wir bereits bei der Analyse der Selbstpräsentationen und Zielsetzungen in der Bewerbungsphase für den Kulturhauptstadttitel herauskristallisieren. Konsequenterweise wurde bei der Programmkommunikation nur der allgemeine Titel „Stories of the Seashore“ mit dem Versprechen, „In 2011, Europe’s best stories will be told in Tallinn!“. Die thematischen Unterkategorien tauchen im Programmbuch nicht mehr auf und dementsprechende Sinngebung wird dem Publikum nicht angeboten. Die Programmgestaltung wurde von den Verantwortlichen auch weder entsprechend kuratiert, noch koordiniert. So ließe sich auch erklären, warum die Mehrzahl der lokalen Besucher und der Projektpartner das Meeresmotiv im Slogan hauptsächlich auf den konkreten städtischen Raum bezogen haben, der im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres mit der Einrichtung des Kulturkilometers erleb- und sichtbar gemacht werden konnte. Von diesem konkreten neuen Erlebnisraum waren viele beeindruckt. Das Motiv des Meeres als verbindendes und abgrenzendes Element wurde dagegen bis auf einzelne Projekte nicht konkret thematisiert, obwohl auch die frühere Abschottung des Gebietes des Kulturkilometers ja eben ein mehrschichtiges Teil von diesem hier vernachlässigten Narrativ ist. Ein dramaturgisches Mittel für den Aufbau einer kommunikativen Klammer für die Erarbeitung und Sichtbarmachung der lokalen, regionalen und europäischen Verflechtungen blieb hier ungenutzt. Wie in dieser Arbeit bereits erwähnt, wurden den lokalen Geschichten in der europäischen Evaluation sozusagen ein „gemeinschaftlicher“ Charakter attestiert: „Whilst both cities presented very strong local narratives, those narratives can be seen as containing common themes that are essentially European in nature.“²¹⁹

3.2.3 Die Perspektive der Kulturakteure – Routine und Leistungsgrenzen

Nach der Analyse der geschichtlichen, politischen und organisatorisch-strukturellen Rahmen der Kulturhauptstadtinitiative gebührt der nächste Schritt meiner Analyse denjenigen, die unter den beschriebenen Umständen das Kulturprogramm als die zentrale Komponente des Vorhabens mit Leben und Inhalten erfüllen sollten.²²⁰

²¹⁹ ECORYS 2012: Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture, ix.

²²⁰ Dieser Analyse liegen zum Teil Interviews mit den Verantwortlichen ausgewählter Kulturprojekte zu Grunde, die von einer Gruppe von estnischen Kulturwissenschaftlern für die folgende Publikation durchgeführt und auch mir zugänglich gemacht wurden: Kultuurikatel/ Maris Hellrand (Hrsg.) 2014: Kultuur! Pealinn. Muutus? : mõjutusi Euroopa kultuuripealinna aastast Tallinna kultuurielule. Tallinn.

3.2.3.1 Selbstbezogenheit

„Die Kulturhauptstadt brauchen vor allem wir selbst“, klang es aus der Kulturhauptstadtstiftung sowohl zum Auftakt des Jahres als auch als Fazit.²²¹ Diese Beteuerung impliziert ein Versäumnis, es klingt latent wie ein Trost, weil es eine Selbstverständlichkeit äußert, jedoch nur einen Teil der eigenen wie externen Aufgabenstellung berücksichtigt. Dass es sich hierbei lediglich um scheinbare Widersprüchlichkeiten handelt, wurde bereits thematisiert, die lokalen Geschichten wurden in gewisser Hinsicht für universell und verflochten erklärt und die lokale Standortverstärkung als auch ein europäischer Ziel dargestellt. Hier äußert sich auch noch einmal die Konsequenz des angeblich flüchtigen Scheins eines monistischen Kulturhauptstadtmodells gegenüber dem nachhaltigeren Prinzip der pluralistischen Programmierung, die auf Inklusion und Erfahrungserweiterung der lokalen Akteure setzt.

Ein weiteres Motiv ist die Selbstreflexion. Schon bei der Ankündigung der neuen tragenden Idee des Kulturhauptstadtprogramms wurden Mitwirkende daran erinnert, dass man sich mit dem großen Erzählen auf eine Selbstentdeckungsreise begibt. Das Kulturhauptstadtjahr als eine Ausnahmesituation gibt Anlass zum Vergleichen seiner selbst mit den Leistungen der anderen. Davon sprechen auch Wilhelm Amanns Ausführungen im Bezug auf Luxemburgs erste Erfahrung als europäische Kulturhauptstadt, wenn er folgendes Zitat eines Luxemburger Kulturpolitikers wiedergibt: „Ab 1995 mussten wir uns mit dem Ausland konfrontieren und vergleichen.“ Und führt dann mit Hinweis auf Luhmann aus:

„In letzter Konsequenz kann kulturelles Vergleichen zum Aufbrechen geschlossener Kommunikationskreise, wie etwa die in einem räumlich begrenzten nationalen Gebilde, führen und zur Reflexion über die eigenen Grundlagen zwingen, die ja auch anders hätten ausfallen können. Idealerweise wäre dann dieses Konzept von Kultur als Vergleichsarrangement die subversive Strategie jedes Kulturhauptstadtprogramms, so dass im Wechselspiel der beteiligten Beobachtungen sukzessive die eigene begrenzte kulturelle Perspektive relativiert und ihres vermeintlich essentialistischen Charakters enthoben wäre. Bedenkt man überdies, dass jede Form des Vergleichens, also auch der kulturelle Vergleich, nur durch die Setzung irgendeiner Gemeinsamkeit funktioniert, die dem Vergleich einen, wenn auch nur temporären, Boden gibt, so könnte in diesem Fall das Vergleichen zumindest das zeitweilige Gewahrwerden oder auch nur die Ahnung eines gemeinsamen Identitätsgrundes bedeuten.“²²²

²²¹ S. Maarja-Liis Arujärv 2010: Jaanus Rohumaa: „Õiguis kultuurile on üks inimõigustest!“. In: Kultuuripealinn, 08.10.2010, S. 4-5, sowie Evelyn Sepp und Laur Kaunissaare in der Radiodendung „Kunstiministeerium“ im Vikerraadio, 22.12.2011.

²²² Wilhelm Amann 2012, 113-126, 117f.. Vgl. zu diesem Mechanismus auch das Fazit aus dem Kapitel I. 1.3 zur transnationalen Herangehensweise von Rael Artel.

Amann fügt hinzu, dass diese Identifikation keineswegs zwangsläufig europäische Bezüge aufweisen muss und behauptet, dass das Vergleichen im Umkehr effekt den sportlichen Zwang zum Wettbewerb schürt.²²³ Der Aufruf, das Kulturhauptstadtprojekt hätte vorzüglich eine lokale Bedeutung, könnte in dieser Hinsicht auch als ein Appell zum Verzicht auf „Wettkampf“ gedeutet werden, jedoch nicht, weil der Antrieb dazu fehlen würde, sondern weil die Umstände und die Mittel keine gute Grundlage bieten.

Lässt man die Bemühungen um das Folgeprojekt Kultuurikatel außer Acht, werden die gemeinsame Inspiration und die außerordentliche Management Erfahrung auf der Ebene der einzelnen Projekte mittelfristig erhalten bleiben, auch wenn die kulturpolitische gezielte Steuerung nicht zum Maßnahmenkatalog des Großprojekts Kulturhauptstadt gehörte. Auf der Ebene der einzelnen Akteure können sich vielversprechende individuelle Gewinnperspektiven entwickeln.

3.2.3.2 Eroberung des öffentlichen Raums

Das Publikum und die Kulturschaffenden betonten oft als Selbsterfahrung die kulturellen Interventionen im öffentlichen Raum²²⁴. Durch die Einrichtung des Kulturkilometers unmittelbar an der Küste zwischen dem Personenverkehrshafen im Stadtzentrum und den erst in 2012 neu eröffneten Räumen des Meeresmuseums in den renovierten früheren Hangars der Wasserflugzeuge eröffnete sich ein neuer städtischer Aktions- und Erlebnisraum. Neben der Möglichkeit zu einfachen Spaziergängen wurden viele Projekte des Kulturhauptstadtprogramms dorthin verlegt. Als Ergebnis der breit wahrgenommenen Belebung dieser Gegend wurden für die Öffentlichkeit auch stadtplanerische Widerstände zwischen den Grundstückbesitzern, Stadtbeamten und sich immer mehr engagierenden lokalen Gemeinden sichtbar. Die Kulturhauptstadtstiftung suchte aktiv Möglichkeiten zur Unterstützung der Initiativen lokaler Gemeinden in unterschiedlichen Tallinner Stadtteilen. Als Ergebnis entstanden Kampagnen wie „Tallinn rattarikkaks!“ (Radreiches Tallinn!), die kurzzeitige Eroberung der verborgenen Höfe im mittelalterlichen Stadtkern im Rahmen des Projekts „Offene Höfe“, Stadtteilstivals, Stadtrally-Quizspiele und unterschiedliche Stadtentwicklungsprobleme thematisierende Rundfahrten mit einem „Kunstbus“. Auch imposante Installationen im öffentlichen Raum

²²³ Ebenda, S. 118. (s. hierin auch Anm. 3).

²²⁴ S. zu diesem Thema bei anderen Kulturhauptstädten z. B. Oliver Scheytt, Nicolaj Beier 2010: Begreifen, Gestalten, Bewegen – Die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010. Die Kulturhauptstadtbewegung von Essen und der Effekt auf die gesamte Region, in: Kristina Volke (Hrsg.) 2010: Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns, Wiesbaden. S. 42-57; Manuela Lück 2010: Zurück ins Nirgendwo? Görlitz [2010] und die gescheiterten Chancen einer Kulturhauptstadtbewerbung, in: Kristina Volke (Hrsg.) 2010, S. 58-67.

gehörten zu den beeindruckendsten Ereignissen des Kulturhauptstadtjahres. So etwa das Projekt LIFT11, Objekt 2011 oder das Strohtheater vom NO Theater.²²⁵

In diesem Zusammenhang berichten Projektpartner über einen Erfahrungsgewinn bei Einholung der Genehmigungen für Veranstaltungen im öffentlichen Raum wobei auch eine Veränderung der Einstellung bei verantwortlichen Stadtbeamten beobachtet wurde. Zu weiteren Erfahrungen gehörten die Interaktion mit dem Laufpublikum, aber auch der Umgang mit Vandalismus, sowie die Erkenntnis, dass es in Tallinn Orte gibt, die offenbar nach der Erfahrung mit dem Umbau des Denkmals des Bronzenen Soldaten in 2007 wegen minderheitspolitische Bedenken unter keinen Umständen für kulturelle Interventionen frei gegeben werden konnten. So etwa das Denkmal Russalka und Teile des Parks Kadriorg.

3.2.3.3 Ungewohnter Koordinationsrahmen und außerordentliches Projektmanagement

Im Laufe des Vorbereitungsprozesses auf das Kulturhauptstadtjahr gab es für interessierte Kulturorganisatoren und Künstler mehrere Möglichkeiten, einen persönlichen Bezug zu dem Großprojekt herzustellen. Im Prozess des landesinternen Wettbewerbs auf die Titelnominierung wurden in Tallinn runde Tische veranstaltet, um Probleme und Wünsche von unterschiedlichen Interessensgruppen zu besprechen und diese bei der Kulturhauptstadtkonzeption zu berücksichtigen. Zusätzlich gab es Informationsveranstaltungen und einen ersten Aufruf für Projekteinreichungen, auf deren Grundlage die erste Programmskizze für die Brüsseler Bewerbung verfasst wurde. In der ersten Informationskampagne traten renommierte Persönlichkeiten aus der Tallinner Kulturszene als Botschafter für Bemühungen der Stadt auf den Titel auf.

Waren Akteure von Anfang an an dem siebenjährigen Prozess von 2005 bis 2011 beteiligt, mussten sie sich gelegentlich umorientieren, wenn beispielsweise die Kommunikationskonzeption umgestellt und entsprechende Logos ausgetauscht wurden, die finanziellen Rahmenbedingungen sich veränderten, es Planungsunsicherheiten wegen stiftungsinterner und politischer Probleme gab, oder immer neue Formalien des Fördersystems aufkamen.²²⁶

In dem Kulturhauptstadtprojekt trafen sich große und etablierte Institutionen mit relativ unbekannten Projektinitiatoren. Wie bereits erwähnt wurde, mussten die bekannten und gestandenen Akteure für die Kooperation mit der Kulturhauptstadt neue Wege gehen, was Themen,

²²⁵ S. hierzu Tarmo Pikner 2012 und Eve Kiiler 2012. S. auch Dokumentarfilm „Uus Maailm“, 2011, Regie Jaan Tootsen.

²²⁶ So etwa im Fall des Projektes Eksperimenta! Von Annely Köster, oder des Festivals Plektrum.

Formate, Veranstaltungsorte, Partnerschaften, oder Zielpublikum anbelangt. Das Ziel war dabei eine neue zukunftsorientierte Quantität oder/und Qualität. Auch bei neuen Akteuren war die Zukunftsfähigkeit ein wichtiges Merkmal der Förderentscheide. In beiden Fällen muss man rückblickend feststellen, dass es kaum reale Instrumente für die nötige Unterstützung für den Erhalt des Erreichten gab, oder für einen weiteren Anschluss daran. Es gab weder die nötigen finanziellen Mittel für die entsprechende Ausstattung für etablierte Institutionen, noch eine tatsächliche Bereitschaft für eine Umverteilung zugunsten der neuen Initiativen, auch wenn diese mit ihren Projekten im Kulturhauptstadtjahr beeindrucken konnten.²²⁷

Die Kulturhauptstadtstiftung wurde unmittelbar nach dem Abschluss des Titeljahres aufgelöst. Lediglich ein kleiner Teil davon wurde in die Nachfolgeinstitution für die Gestaltung des Kultuurikatel umgewandelt. Die Aufgabenstellung war dabei die Erschaffung eines neuen räumlichen und institutionellen Rahmens für kulturelle Start-Up-Initiativen, kreativwirtschaftliche Aktivitäten und alternative innovative Projektvorhaben. Diese Institution konnte damit nur einen bestimmten Teil der Effekte aus dem Kulturhauptstadtjahr weitertragen. Auch die beachtliche Bewegung um die Koordination der Freiwilligenarbeit und deren Einbezug in kulturelle Organisationsprozesse fiel durch das Fehlen entsprechender Auffangmechanismen schnell auseinander.

Organisationstechnisch stellte die mehrdimensionale Konstellation der Umsetzung des Kulturhauptstadtprogramms die Beteiligten vor ungewohnte Rahmenbedingungen. Die Reflexionen der beteiligten Projektinitiatoren zeugten von der Annahme, dass die Kulturhauptstadtstiftung sich als Projektförderer ähnlich verhalten würde wie bislang von Geldgebern bekannt. Doch die Kooperationsprozesse erwiesen sich als ungewohnt aufwändig, was Entscheidungsprozesse, Berichterstattung, Controllingmechanismen und unterschiedliche Genehmigungsverfahren betrifft. Dabei musste für die Einreichung einer Projektidee eine relativ niedrige Hürde genommen werden.

Nach der ersten positiven Entscheidung über das Potential der Idee bewegte man sich weiter in die Projektentwicklungsphase, in der den Projektpartnern von der Stiftung bereits ein entsprechendes Budget zur Verfügung gestellt werden konnte. Die Gestaltung der vertraglichen Grundlage für entsprechende Kooperationen verlief im ersten halben Jahr parallel zur Ausschreibung. Wie bereits erwähnt, dienten hier Vorlagen aus Linz, Liverpool, Ruhr und

²²⁷ Diese Feststellung äußerten in Interviews vor allem Margit Aule vertretend für das Projekt LIFT11, Tiina Lokk vertretend für das Black Nights Filmfestival, Marju Kask vertretend für das festival Jazzkaar und Marko Lõhmus vertretend für Brigitta Festival. So auch Priit Raud im Interview mit der Autorin im Oktober 2012.

Stavanger als Grundlage für die Herausarbeitung der Verträge. Die Tallinner Version fiel nach Einschätzung der Mehrheit der Projektpartner als unverhältnismäßig, überdimensioniert²²⁸ und restriktiv aus. Es war die Rede von einem „berüchtigten Vertrag“ und die komplizierten bürokratischen Vorgaben wurden teilweise als Zeichen eines großen Misstrauens interpretiert.

“Das war ein recht gruseliger Vertrag. Wenn du das so liest, fragst du dich, na, wer wird hier hinterher ins Gefängnis gehen. [...] Sehr, na, formell, ich bin so einer Papierwirtschaft, Bürokratie nie begegnet. Andererseits war das sehr lehrreich, denn ja, jetzt weiß ich, was der Rest der Welt von mir erwartet.”²²⁹

Der relativierende und zur Gelassenheit aufrufende Vergleich zur Auslandserfahrung bzw. zu Praktiken anderer estnischer Institutionen jenseits der allgemeinen Fördersysteme kam auch in zwei weiteren Interviews vor.²³⁰ Einige wenige Projektpartner bezeichneten die vertragsbestimmte Kooperationsregulation und vor allem Abstimmungen im Kommunikations- und Marketingbereich als Normalität, da selbstverständlich nur so ein dermaßen großes Unterfangen als eine Einheit vermittelt werden könne.²³¹ Auch wurde in einigen Fällen unterschieden zwischen der tatsächlich erfahrenen Flexibilität und hilfreichen Sachlichkeit im Umgang mit der Stiftung und der Aushandlung der Details der Formalien wie Verträge, Budgetvorlagen und unterschiedliche Abstimmungen. Letztendlich wurde auch dieser Koordinierungsaufwand und die Verhandlungen der Kooperationsrahmen als willkommene einmalige Erfahrung mit positiver Bilanz gewürdigt.

Besonders oft kamen Verständigungsschwierigkeiten offenbar im Bezug auf festgelegte Regeln der Kommunikations- und Marketingarbeit vor. Da alle Öffentlichkeitsmaterialien von der Stiftung genehmigt werden sollten, kam es teilweise zu erheblichen Zeitverzögerungen, oder zu „aggressiven Tönen“ im Falle von Missachtungen der Vereinbarungen.²³² Hier zeigt

²²⁸ Der Entwicklungsvertrag hatte einen Umfang von 15 Seiten und darüber hinaus 9 Anhänge (1. Budget des Entwurfs des Vorprojekts, 2. Die Struktur des Vorprojekts, 3. Zeitlicher Ablauf der Arbeiten, 4. Zeitlicher Ablauf der Auszahlungsraten der Förderung, 5. Marketingregel, 6. Kommunikationsregel, 7. Sponsoringregel, 8. Das Manual der Nutzung des Logos (auf CD), 9. Formular für Berichterstattung).

²²⁹ Aus dem Interview von Kartin Essenson, vertretend für das Projekt „Murepunktide kett“ (Die Kette der Sorgenpunkte).

²³⁰ Tanel Veenre im Interview, vertretend für das Projekt „Õhuloss“ (Luftschloss) und Margit Aule im Interview, vertretend für das Projekt LIFT11.

²³¹ So Margit Aule im Interview, vertretend für das Projekt LIFT11 und Merle Kasonen, vertretend für das Projekt Ultramarine.

²³² Das belegen unter anderem Interviews mit Annely Köster, vertretend für das Projekt Experimenta!, Taavet Jansen, vertretend für das Projekt MIM Goes Sustainable, Anders Härm, vertretend für das Projekt EKKM (Das estnische Museum für zeitgenössische Kunst), Madli Teller, vertretend für das Projekt OSLA (Old Spaces Living Art), Marko Lõhmus, vertretend für das Projekt Brigitta Festival und Kooperationen mit Tallinner Philharmonie.

sich auch, dass verschiedene Partner die Rolle der Kulturhauptstadtstiftung und das Wesen des Formats sehr unterschiedlich aufgefasst haben. Während Margit Aule Verständnis für die Notwendigkeit eines verbindenden Rahmens eines Ausnahmeevents und damit verbundenen Kommunikationsaufgaben zeigt (s. oben), hält Anders Härm den Kulturhauptstadtorganisatoren vor, ihre eigene Rolle missverstanden zu haben. Es ginge aus seiner Sicht vor allem um Förderung kultureller Entwicklungen und nicht um die Selbst- und teilweise Überpräsentation der Institution von Tallinn 2011. Vor allem die einzelnen Ereignisse würden die Kulturhauptstadt ausmachen, relevant sei, dass diese Ereignisse wahrgenommen würden und nicht die Rolle, die die Kulturhauptstadt dabei spiele. Paradoxe Weise beschreibt Anders Härm aber auch den spürbaren Kommunikationseffekt des Kulturhauptstadtcontextes und dessen Ausbleiben im Folgejahr für die Ausstrahlung und Wahrnehmung der Ereignisse.²³³ Er ist jedoch nicht alleine mit seiner Beurteilung. Taavet Jansen attestiert der Kulturhauptstadtstiftung die Rolle, in erstem Schritt Geldgeber zu sein, um im nächsten Schritt die Realisierung dessen, wofür das Geld gegeben wurde, zu erschweren. Er sei sich nach dieser stressigen und angespannten Erfahrung nicht sicher, ob er sich noch mal an so einem Prozess beteiligen würde.²³⁴

Statt eine Notwendigkeit einer Markeninszenierung und -pflege zu erkennen, versucht Marko Lõhmus die möglichen Ursprünge für die ungewohnt peniblen Vorschriften zu finden:

„Vielleicht war es bedingt durch dortige unbeständige Führung. Der eine kam, der andere ging, der eine wurde in den Schlamm gezogen, der andere wurde in den Schlamm gezogen, am Ende wurden alle in den Schlamm gezogen. Das war ohne Zweifel nicht die angenehmste Arbeitssituation, denn letztendlich musste die Sache ja vollzogen werden. Dann hast du die ganze Aufmerksamkeit der Medien auf dir, weil bei dir dort jeder dritte einer Partei angehört. Ich habe versucht, die zu verstehen, aber gerade in solchen technischen Fragen hätten sie mehr... Letztendlich wurden ja doch mehr oder weniger Macher ausgewählt, die früher bereits Macher gewesen sind und weiter machen. [...] Das wurde ein bisschen wie die Kulturabteilung der Zentralkomitee der Partei von 1983 – auf jeden Fall müssen wir alles sehen, auf jeden Fall müssen wir alles genehmigen, der Vertrag, den wir mit euch abschließen, ist 64 Seiten lang, sowieso wird den niemand durchlesen, aber dort im neunten Absatz belegt der 64. Punkt, dass ihr uns 30 Freikarten geben sollt. Da gab es solche Überraschungen. [...] Ich weiß nicht, wo das alles herkam. Vielleicht aus der relativ jämmerlichen litauischen Erfahrung, wo Korruption festgestellt wurde und wo Dinge tatsächlich schlecht liefen, auch inhaltlich. Na ja, in einigen Kontexten habe ich gespürt, dass über das Ziel hinaus geschossen wird. Dennoch, tolle und vernünftige Menschen.“²³⁵

²³³ Anders Härm im Interview, vertretend für das Projekt EKKM (Das estnische Museum für zeitgenössische Kunst).

²³⁴ Taavet Jansen im Interview, vertretend für das Projekt MIM Goes Sustainable.

²³⁵ Marko Lõhmus, vertretend für das Projekt Brigitta Festival und Kooperationen mit Tallinner Philharmonie.

Die Mitarbeiter der Kulturhauptstadtstiftung haben ähnlich wie die Partner unter der Last der Bürokratie gelitten. Die Entwicklung hin zu Überregulierung kann tatsächlich als Folge der langen Ungewissheit bezüglich konkreter Programminhalte und Förderprioritäten und des daraus resultierenden Misstrauens des Stiftungsrats gegenüber der Verwaltungsfähigkeit interpretiert werden. Zu einem bestimmten Anteil wurde der ungewohnte Aufwand auch zu einem Mythos gehoben. Immerhin ist eine Einhaltung gewisser Procedere beim Umgang mit öffentlichen Fördermitteln unumgänglich.

So sehr sich über die Vorgaben im Kommunikations- und Marketingbereich beklagt wurde, fand die Mehrzahl der befragten Projektpartner, dass dadurch eben auf diesem Gebiet ungewohnte Dimensionen und Möglichkeiten erlebt wurden, sei es durch die Synergieeffekte im Rahmen des Großevents, sei es durch größere Budgets, entsprechende Beratung seitens der Kulturhauptstadtstiftung, oder des Gezwungenseins, sich mit diesem Thema in bisher ungewohnter Form auseinandersetzen zu müssen. Beim letzten Punkt mussten sich Beteiligte einiger kleinerer Projekte bzw. Vertreter der „alternativen Szene“ fragen, ab wann der neue Auftritt nicht mehr dem Selbstbild entsprechen könnte.²³⁶

Während einige Projektpartner sich über eine unzureichende Finanzierung beschwerten, sahen andere sich durch eine ungewohnte finanzielle Ausstattung nunmehr in der Lage, Personal für Aufgaben der Projektkoordination, -kommunikation und Marketing einzustellen, was bis dahin als unerreichbarer Luxus galt. Hatte man sonst wegen fehlender Möglichkeiten vieles selbst erledigen müssen, wunderte man sich jetzt über das fehlende Angebot an entsprechenden Dienstleistern, wo diese doch seit Jahren zahlreich ausgebildet wurden und wo man sich diese ausnahmsweise leisten könnte, und – angesichts des Arbeitsumfangs – auch leisten müsste.²³⁷

Es gibt auch Berichte des Erreichens von Leistungsgrenzen und des Bedauerns darüber, dass der Eine selbst so sehr mit seinen eigenen Kulturhauptstadtbeiträgen beschäftigt gewesen sei, dass für die Wahrnehmung der Leistung des Anderen nicht mehr genug Aufmerksamkeit aufgebracht werden konnte. Die Vollbringung des Ungewohnten, das Erreichen einer neuen Qua-

²³⁶ Taavet Jansen (MIM Goes Sustainable) sah sich den Vorwürfen ausgesetzt, in der Szene als „Verräter mit verkaufter Seele“ dazustehen, Madli Lippus (Uue Maailma Festival) berichtete von der Stimmung eines estnischen „Oktoberfestes“ bei dem Stadtteilfestival, Marge Monko (Fotokuu) fand, dass die Sichtbarkeit nicht um jeden Preis forciert werden solle.

²³⁷ Besonders Katrin Essenson (vertretend für das Projekt Murepunktide kett) hat hierzu ausschussreiche Einblicke gewährt.

lität und die Entdeckung von neuen Talenten und Künstlerkonstellationen wurde als Erweiterung des eigenen Selbstverständnisses andererseits jedoch geradezu zelebriert.

3.3 Fazit oder die Frage nach Nachhaltigkeit

Zusammenfassende Thesen:

1. Die Entwicklung mittel- und langfristiger Visionen und die Einbindung des Kulturhauptstadtvorhabens in die vorhandenen Strategien blieb eher gering. Einen Grund dafür sehe ich in der relativen Unvermitteltheit, mit welcher die Akteure den Kulturhauptstadtprojekt zu gestalten hatten. Im Jahr 2024 wird eine weitere estnische Stadt den Titel der Kulturhauptstadt Europas tragen. Tartu bereitet sich bereits vor und sieht den ersten Schritt notwendigerweise darin, einen neuen Stadt- und Kulturentwicklungsplan zu erstellen.²³⁸
2. Kulturpolitische Anschlüsse für die Vertiefung der positiven Effekte des Kulturhauptstadtprozesses gehörten – wenn auch konkret wenig ausformuliert – zu den strategischen Zielen des Projekts. Die entsprechenden Aushandlungen innerhalb der Szene und in der Öffentlichkeit blieben jedoch weitgehend aus, mögliche praktische Folgen werden kaum noch mit der Kulturhauptstadt in Verbindung gebracht. Die Nachfolgeinstitution Kultuurikatel nimmt gegenwärtig so gut wie keinen Bezug mehr auf das Kulturhauptstadterbe.
3. Beim Einbinden auswärtiger Erfahrung erkannte man relativ spät die Notwendigkeit einer Synchronisierung des Verständnisses von spezifischen formellen aber auch politischen Abläufen, die allerdings teilweise in einer ganz neuen Konstellation auftraten.
4. Durch ungewohnte Maßstäbe, einen koordinativ verbindenden Eventrahmen, neue Kooperationen, praktische Projektmanagementanforderungen und –möglichkeiten haben die beteiligten Akteure in mehrfacher Hinsicht wichtige neue Erfahrungen machen können. Einen Lerneffekt hatten das Angebot des Freiwilligenprogramms, die Anforderungen an Kommunikation und Marketing, die Querverbindungen zwischen dem öffentlichen und privaten Sektor (Sponsoring, Kommunikation, Tourismus, Hospitalityprogramm), die Erfahrung mit dem öffentlichen Raum und Genehmigungsverfahren.
5. Die Voraussetzungen für regionale Zusammenarbeit mit der finnischen Partnerkulturhauptstadt galten durch die geographische und kulturelle Nähe als besonders aussichtsreich. Die

²³⁸ Rasmus Rekand 2017: Jaht kultuuripealinna laastab kukrut. In: Tartu Ekspress, 15.02.2017.

Verbindung über das Thema Ostsee scheint naheliegend. Sie entspricht estnischen Bemühungen innerhalb der europäischen Ostseestrategie und würde Möglichkeiten bieten, Estland weiter im Mental Map der Nordischen Länder zu positionieren und sich gleichzeitig von dem unerwünschten Image eines postsozialistischen osteuropäischen Landes zu distanzieren. Die tatsächlichen Kooperationen scheinen jedoch in der Wahrnehmung des estnischen Publikums, sowie bei den Projektpartnern der Kulturhauptstadt keine große Relevanz aufzuweisen. Die Anbahnung der Kooperationen im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres könnten erst in einer längeren Zeitdimension Folgen zeigen, etwa in den Bereichen Tourismus und Kreativwirtschaft.²³⁹

6. Vor dem Hintergrund der Finanzkrise und der politischen Uneinigkeit konnte das Kulturhauptstadtprogramm trotzdem mit beachtlicher Fülle (ca. 250 Projekte) und hoher künstlerischer Qualität umgesetzt werden. Viele Projekte konnten andere Akteure auf dem kulturellen Feld künstlerisch inspirieren. Aus dem Problem, über ein zu geringes Budget zu verfügen, wurde in gewisser Weise eine Tugend gemacht, indem man auf lokales Potential gesetzt hat und Risikofreudigkeit beim Umgang mit neuen Formaten und neuen Bespielorten sowie bei Einbindung von teilweise neuen und relativ unerfahrenen Projektpartnern aufgewiesen hat.

7. Die Organisatoren der Kulturhauptstadt haben auf aktuelle Tendenzen und Themen der Stadt und der estnischen Gesellschaft reagiert und konnten auf diese Weise zivilgesellschaftliche Entwicklungsprozesse unterstützen: Freiwilligenprogramm, Aktivierung der lokalen Gemeinden in den Stadtteilen, Mitsprache der Bürger bei Stadtentwicklungsfragen, Wahrnehmung des gemeinsamen öffentlichen Raumes.

8. Die estnische Erfahrung wird ein Aspekt in der Auswertung und Weiterentwicklung des allgemeinen europäischen Kulturhauptstadtprozesses sein, daraus werden andere lernen. Mit einem bisher weitgehend unreflektierten Strich unter dem eigenen Kulturhauptstadtprojekt überlassen die estnischen Akteure ohne eigene Evaluationen anderen das Feld für die Auswertung der vielfältigen mittel- und langfristigen Aspekte dieses Prozesses.

²³⁹ Ragnar Siil hat sich diesbezüglich jedoch sehr skeptisch geäußert, da er keine erzielten Synergieeffekte feststellen könne. Ragnar Siil im Interview mit der Autorin, im April 2014.

Zusammenfassung und Ausblick

Im Fokus dieser Arbeit liegt die Analyse der Handlungen gezielt ausgewählter Akteure bei Entwicklungen von kulturpolitischen Prozessen in Estland nach 1991 als europäischer Kulturtransfer. Bei meiner akteursbezogenen Betrachtung der transnationalen Aspekte der Beteiligungs- und Lernprozesse der kulturpolitischen Gestaltung erhält die Bezeichnung „Europa“ differenzierte räumliche, kulturelle und ideelle Referenzen. Im Betrachtungszeitraum von etwa 25 Jahren wurde in Estland zunächst die nationale Eigenstaatlichkeit wiederhergestellt, mit dem Ziel einer historisch als folgerichtig betrachteten Rückkehr nach Europa, um danach als vollwertiges Mitglied der Europäischen Gemeinschaft zu bestehen. Dabei spielten stets kulturgeschichtliche Anspielungen auf „Europa“ als Traum und Trauma zugleich eine Rolle.

Meine Fragestellung nach europäischem Kulturtransfer hebt Darstellungen alternativer Abläufe zu diffusionistischen Ansätzen der Beschreibungen von Europäisierungsprozessen hervor. Statt einer linearen Übernahme von vorhandenen oder gegebenen politischen Mustern ging mit den Reaktionen auf die festgestellten Defizite im kulturellen Leben in Estland in den analysierten Fällen meistens ein bewusst gesetzter europäischer Vorbildanspruch der handelnden Akteure einher. Defizite aufzuholen, war nicht ausreichend, man wollte oftmals neue Maßstäbe setzen. Der lokale Entwicklungsprozess wurde produktiv zur aktiven Beteiligung an kulturpolitischen oder auch künstlerischen Aushandlungen auf der europäischen Ebene genutzt, was zu untersuchen war.

Für meine Recherche wurden Experteninterviews geführt und ausgewertet, verschiedene mediale Quellen wie beispielsweise Fernsehen, Rundfunk, Online-Plattformen, Printmedien, Programm- und Begleitmaterialien, audiovisuelle Träger herangezogen und analysiert. Bei der Analyse stützte ich mich auch verstärkt auf Politik- und Strategiedokumente. Anhand von umfangreichen Datensätzen wurden statistische Erhebungen vorgenommen und konzentriert kontextualisiert.

Der Aufbau meiner Arbeit verfolgt im ersten Teil zunächst die verschiedenen Ausgangslagen, Motivationen und Strategien der Akteure sowie die Auswirkungen der transnationalen Mobilität auf die kulturpolitischen Veränderungen auf ausgewählten kulturellen Feldern. Im zweiten Teil wurden felderübergreifende kulturpolitische Prozesse und Maßnahmen analysiert und im dritten Teil die lokalen und europäischen Dynamiken der Umsetzung des Großprojekts Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas.

Im ersten Teil der Arbeit setze ich mich mit dem Agieren von kulturpolitischen Akteuren aus den Bereichen darstellende Künste, bildende Kunst und Film in Wandlungsprozessen der jeweiligen Kulturfelder vor dem Hintergrund des transnationalen Austausches sowie im Hinblick auf die kulturpolitischen Wechselbeziehungen auseinander. Der Weg der international ausgebildeten und gut vernetzten freien Kuratorin Rael Artel aus ihrer inhaltlich wie räumlich in Szene gesetzten beruflichen Randposition zur Direktorin des Kunstmuseums von Tartu im Jahr 2013 führte zunächst zu einem öffentlich intensiv besprochenen vielschichtigen Konflikt mit den Kollegen innerhalb der von ihr geführten Institution und in der Kunstszene. Dass sie Anfang 2016 für das mutige Aufgreifen wichtiger Themen und die transnationale Ausrichtung ihrer Tätigkeit einen renommierten Preis erhielt, steht für die öffentliche Anerkennung und Rehabilitierung ihrer Arbeit und Person. Sie thematisierte die Möglichkeiten des Agierens auch jenseits der institutionellen Unterstützung im Kunstbereich in Estland und nahm zudem thematisch mit einem antinationalistischen Fokus und Interesse an junger osteuropäischer Kunst eine Randposition ein. Die Überlegungen über eine berufliche und kreative Existenz in estnischen (Tartu) und europäischen („Osteuropa“) Peripherien waren ebenso ein thematischer Schwerpunkt von Artels Tätigkeit sowohl als Museumsdirektorin als auch als freiberufliche Kunstexpertin.

Die Wirkung einer bewusst gesetzten transnationalen künstlerischen Perspektive wird auch durch den europäischen Erfolg des Theaters NO99 deutlich. Das Gründerteam des erneuerten Theaters um Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper hatten von Anfang an das ambitionierte Ziel, ihre künstlerischen Ansätze und dessen Erfolge aus einer „Berliner Perspektive“ zu betrachten. Im Jahr 2005 positionierten sie ihre Vision zwischen zwei aus deren subjektiver Sicht mit Superlativen bewerteten künstlerischen Konzepten des Deutschen Theaters in Berlin und der Berliner Volksbühne. Bereits innerhalb weniger Jahren genoss das Theater sowohl beim estnischen Publikum als auch auf europäischen Festivalbühnen Erfolge, denen ein „Kultcharakter“ zugeschrieben wurde. Dabei bestimmte die Betonung der internationalen Nachfrage teilweise den Ton der lokalen Rezeption. Die eigene Analyse der Verantwortlichen attestiert dem anvisierten „bestmöglichen Theater“ und dessen vernetzten Schauspielern als Ergebnis der europäischen Kooperationen sowohl die Diagnose einer „Rettung Europas“, als auch der als schwerfällig und statisch kritisierten, jedoch in seinen Möglichkeiten schützenswerten Institution des Repertoiretheaters. Das Theater NO99 hat mit seinen künstlerischen Arbeiten mehrfach brisante Kommentare zum gesellschaftlichen und politischen System geliefert, sodass Journalisten und Politiker den Künstlern und deren vermuteten Verbündeten machtpolitische Ambitionen zugeschrieben haben. Im Jahr 2015 hat das Theater mit dem Projekt „Unified

Estonia“ im Rahmen der Prager Quadriennale tatsächlich eine Format-Franchise-Anleitung zur erfolgreichen populistischen Machtübernahme angeboten und damit den Hauptpreis des Festivals erhalten.

Der Imperativ der Superlative des NO-Theaters muss auch vor dem Hintergrund einer kulturpolitischen Rivalität zwischen dem Selbstverständnis des traditionellen Theaters und den Ansprüchen innovativer und performativer Theater- und Aufführungsformen betrachtet werden. Im Kontext der kulturpolitischen Vernachlässigung des strukturschwachen Filmbereiches, der in der Sowjetzeit aus Moskau aus gesteuert worden war, stand die Gründung des Black Nights Film Festivals im Jahr 1997 auch für eine Protest- und Selbsthilfeaktion der Branche. Mit anfänglicher Hilfe der ausländischen Kulturvertretungen konnte das neue Festival schnell expandieren und wurde angesichts des dramatischen Schrumpfens des estnischen Kinonetzes und des nach der politischen Wende schlagartig eindimensional gewordenen Angebots der Film- und Fernsehprogramme nicht nur zur Anwältin des estnischen Films und der lokalen Zuschauer, sondern positionierte sich angesichts der starken internationalen Konkurrenz zwischen den Festivals zudem strategisch als eine Plattform für das regionale Kino der baltischen, nordischen und postsowjetischen Dimension. Im Zuge einer raschen Professionalisierung konnte das Festival Pionierleistungen auf den Gebieten des kulturellen Managements, der Freiwilligenarbeit, der Integration der russischsprachigen Bevölkerung, der technischen Abläufe und der Ausstattung der Kinos in mehreren estnischen Städten vorlegen. Auch die Vermittlung der europäischen Filmkunst gehört zu den strategischen Zielen des Festivals, wobei es hierfür erfolgreich die entsprechenden Fördermittel der EU einwerben konnte. Heute präsentiert sich das Festival auf dem internationalen Filmmarkt selbstbewusst als wichtiger Treffpunkt der professionellen Filmakteure aus aller Welt.

Im zweiten Teil meiner Analyse zu felderübergreifenden kulturpolitischen Prozessen und Maßnahmen konzentriere ich mich erstens auf die Neuauflage der Förderinstitution Kulturkapital und dessen Rolle bei der transnationalen Mobilität der kulturellen Akteure. Zweitens untersuche ich die Einführung des Fördersystems der Kreativ- und Kulturwirtschaft und drittens gehe ich auf die Herausarbeitung des neuen staatlichen Leitliniendokuments „Kultur 2020“ ein. Die estnische Kulturpolitik war nach 1991 zumindest in der ersten Dekade der wiedererlangten nationalen Unabhängigkeit geprägt von historischen Anschlüssen und Kontinuitäten. Wie die Analysen im ersten Teil der Arbeit bereits belegen, bedurfte es eines langwierigen, oftmals schmerzvollen Austarierens zwischen Tradition und Innovation, um bestehende Hierarchien und verfestigte Prozesse innerhalb der kulturpolitischen Bereiche aufzubrechen. Die Neuaufstellung der Kulturförderung Kulturkapital im Jahr 1994 war einerseits

ein diachroner Transfer mit Anknüpfung an die glorifizierte Zeit der ersten Unabhängigkeitsperiode vor dem zweiten Weltkrieg und ermöglichte durch Förderstipendien andererseits Entwicklungschancen auch für strukturschwächere und ganz neue Kulturbereiche.

Die Ermöglichung der Mobilität von estnischen Kulturschaffenden war eine der zentralen Aufgaben des wiedergegründeten Kulturkapitals. Es zeigte sich, dass die entsprechende Rolle der Vorgängerinstitution der ersten Unabhängigkeitsperiode im Bewusstsein der kulturellen Akteure gut überliefert war und daher beim institutionellen Transfer mit Selbstverständlichkeit wieder aufgegriffen wurde. Es ist jedoch bemerkenswert, dass die durch die Studien von Jüri Uljas nachgewiesene ursprüngliche Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit der Vorbild-einrichtung in den 1920er und 1930er Jahren ausdrücklich nicht Teil dieser Übertragung wurde. Ein Grund dafür ist das mahnende Beispiel der politischen direkten Einflussnahme in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre²⁴⁰, ein anderer das Misstrauen der kulturellen Akteure, dass im Zuge von für nötig gehaltenen gesetzlichen Veränderungen auch die Grundprinzipien der unabhängigen Geldverteilung durch die Vertreter der jeweiligen kulturellen Bereiche in Frage gestellt werden könnten.

Die Analyse der Reisestipendien des Kulturkapital für die Bereiche Theater, bildende Kunst und Musik zeigen zum einen die Wichtigkeit und Notwendigkeit der transnationalen Mobilität im Kulturbereich, zum anderen die Prioritäten der inhaltlichen Ziele und Zwecke des Austausches im Zeitraum von 1995 bis 2014 und zum dritten die räumlichen Bezüge der betrachteten Transferansätze. Bei den Reisen überwiegen die europäischen Ziele, wobei die nordeuropäischen Länder wie Finnland, Dänemark, Niederlande, Schweden, Belgien stärker vertreten sind, als die süd- oder osteuropäischen Ziele. In allen drei Bereichen sind die mit Abstand meistbesuchten Länder Deutschland und Finnland. Russland mit den zwei Metropolen Moskau und St. Petersburg gewinnt mit einem Verzug erst ab 2005 wieder eine größere Bedeutung. Während in Estlands offizieller ausländischer Imagepflege eine Zugehörigkeit zum „Baltikum“ keineswegs eine Priorität genießt, ist Lettland als Nachbarland in allen drei betrachteten Kulturbereichen ein konstant bleibendes Austauschziel. Neben Deutschland sind auch England und Frankreich für estnische Akteure bedeutende große Kulturländer. Polen, sowie einige anderen osteuropäischen Ziele sind im Bereich der bildenden Kunst prominenter vertreten, als in beiden anderen untersuchten Bereichen. Wie bei bildender Kunst, gehören auch im Musikbereich die beiden traditionsreichen Kulturziele Italien und Österreich zu den

²⁴⁰ Das politische Erbe des ersten estnischen Präsidenten Konstatin Päts (1874-1956) ist bis heute umstritten. Vor allem unmittelbar nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit gehörte ein differenzierender Blick auf die Entwicklungen in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen nicht zum Tenor des öffentlichen Diskurses.

Länder-Hotspots. Die USA sind in allen drei Bereichen das mit Abstand meistbesuchte Reiseziel außerhalb Europas.

Die Reisen und Auslandsaufenthalte zu Bildungszwecken hielten sich anteilig die Waage mit dem Austausch für Besuche und Organisation von künstlerischen Veranstaltungen. Die meisten Studien- und Fortbildungsaufenthalte wurden im Musikbereich gewährt, die beiden anderen Bereiche haben hier im Laufe des Betrachtungszeitraums ebenfalls gut aufgeholt, wenn auch mit eigenen Nuancen bezüglich des Anteils von Bildungsreisen, Fachtagungen, oder eingeladenen Gastlehrkräften. Mit Netzwerktreffen, Wettbewerben, Residenzaufenthalten und Praktika, Kulturexportmaßnahmen, Messebesuchen, Koproduktionen, Beteiligungen von ausländischen Fachkräften und Anschaffungen von Fachliteratur weist das restliche Drittel unter den untersuchten Stipendien mit Kulturtransferansätzen die größte Differenzierung auf. Teilweise widerspiegeln sich hier die wachsende künstlerische und institutionelle Vielfalt innerhalb der jeweiligen Kulturszenen sowie neue außenkulturpolitische Zielsetzungen wie Internationalisierung und Förderung der Kulturexporte.

Die Inszenierung einer internationalen Vermarktung der künstlerischen Formate des Theaters NO99 kann neben der Wissensvermittlung auch als ironische Stellungnahme zu Estlands kulturpolitischem Vorbildanspruch an europäische Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft bewertet werden. Auf diesem Gebiet wurden die verantwortlichen estnischen Akteure in den Jahren 2005 und 2006 aktiv und präsentierten die Fortschritte nur einige Jahre später auf der nationalen und europäischen Ebene als gelungene politische Innovation. Eine wichtige Rolle nahmen dabei die regelmäßigen statistischen Erhebungen dieses Kultur und Wirtschaft vereinigenden Bereichs ein. Auf der Ebene der europäischen Arbeitsgruppen und im Austausch mit regionalen Partnern positionierten sich die estnischen Experten als ergebnisorientiert und setzten auf pragmatische Lösungen. Der Ansatz war dabei das Umgehen von möglichen Interessenskonflikten und tatsächlich die Vermeidung von Klärung von offensichtlichen Ungenauigkeiten, etwa bei der Definition oder der Bestimmung des Umfangs des Themengebiets Kreativ- und Kulturwirtschaft. Während die regelmäßigen statistischen Erfassungen als eine wichtige Grundlage der politischen Maßnahmen gelobt wurden, galt es andererseits aus der Sicht der estnischen Akteure als ein nachahmungswürdiger Vorteil, sich ohne mittel- oder langfristige Strategieplanung und damit ohne Zeitverlust an die Arbeit zu machen, da der Charakter dieses Politikfeldes von einer rasanten Entwicklung gekennzeichnet sei und die Verantwortung unbedingt horizontal zwischen unterschiedlichen Lebens- und Politikbereichen verteilt werden solle. Den vermeintlichen Nachteilen eines kleinen Marktes wurde das Argument der

Überschaubarkeit der Koordination und die Offenheit für experimentelle Maßnahmen auch mit Erkenntniswert für europäische Partner entgegengesetzt. Trotz aufwendiger Kommunikation wussten die betroffenen Akteure auf der lokalen Ebene nicht immer zu erkennen, dass die neuen kultur- und wirtschaftspolitischen Fördermaßnahmen im Finanzierungsrahmen der Strukturfondsmittel der EU implementiert wurden. Darin begründeten sich die teilweisen Vorbehalte gegenüber einer vermeintlich staatlichen Prioritätensetzung wegen vermuteter Benachteiligung von klassischen Aufgaben der staatlichen Kulturpolitik.

Die kulturpolitische Steuerung und entsprechende Prioritäten waren zeitgleich mit der Evaluation der ersten Phase der Kultur- und Kreativwirtschaftsfördermaßnahmen ohnehin in ungewohnter Form im Fokus des Interesses der kulturellen Akteure. Im zweijährigen Prozess der Herausarbeitung des neuen Politikdokuments „Kultuur 2020“ als neue Leitfäden zur staatlichen Kulturpolitik war eine aktive Beteiligung von Vertretern aus allen Kulturbereichen gefragt. Als Grundlage zur Einschätzung von möglichen Richtungsentscheidungen diente dabei ein durch die Gremien der EU an die Öffentlichkeit vermitteltes theoretisches Konzeptdokument zu kulturpolitischen Dilemmata. Über diese Einstiegsanalyse hinaus spielte die europäische Ebene beim Abwiegen der lokalen Problemlagen kaum eine von den Beteiligten explizit artikulierte Rolle. Die Erfahrung der Steuerung und der Dynamik dieses inkludierenden Aushandlungsprozesses wurde jedoch von einzelnen Hauptverantwortlichen entweder in entsprechenden transnationalen Fachkreisen oder im Rahmen des Programms der östlichen Partnerschaft der EU weitergegeben.

Im dritten Teil der Arbeit konzentriere ich mich auf die Analyse der Vorbereitung und Durchführung des Projekts Tallinn 2011 – Kulturhauptstadt Europas. Dabei wird deutlich, dass die Kandidaturphase und die Umsetzung des Großprojekts für die beteiligten Akteure auf der europäischen, grenzüberschreitenden regionalen, nationalen und städtischen Ebene ein gemeinsamer Lernprozess war, der gleichermaßen von Veränderungen und Kontinuitäten des Formats der europäischen Kulturhauptstädte, von planungs- und kommunikationstechnischen Missverständnissen und Brüchen, sowie von der globalen Wirtschaftskrise von 2008 gekennzeichnet war. Zur Zeit der Tallinner Kandidatur hatte das Auswahlverfahren der europäischen Kulturhauptstädte gerade eine Überarbeitung erfahren. Im Auftrag der Europäischen Kommission fand ein Monitoringprozess durch ein berufenes Expertenpanel statt. Eine präzisierte Aufgabenstellung an das Programm des Kulturhauptstadtjahres sah neben einer „europäischen Dimension“ den Aspekt der langfristigen Stadtentwicklung vor, bei der der Einbezug der lokalen Bürger und die Interessen der Touristen und Gäste gleichermaßen Berücksichtigung

finden sollten. Daneben sahen die weiterentwickelten Standards für das Kulturhauptstadtformat eine Regelung vor, nach der pro Jahr sich gleichzeitig eine Stadt aus den älteren EU-Staaten und eine aus den Staaten, die seit 2004 der EU beigetreten hatten, partnerschaftlich den Titel teilen sollten. Damit befanden sich alle Beteiligten in einer neuen Situation, in der insbesondere für das „neue Europa“ zunächst adäquate Erfolgsbeispiele fehlten. Die historisch betrachtete Quintessenz der als positiv bewerteten westeuropäischen Ergebnisse der Kulturhauptstadtprojekte trägt zudem nicht unbedingt das Etikett einer „europäischen Dimension“, es sei denn, man definiert diese durch die Standortverstärkung der Städte, die oftmals in erster Linie jedoch einen internationalen Wettbewerbsgedanken verfolgt. Das Heranziehen einzelner Erfolgsgeschichten der früheren Zeiten birgt die Gefahr überhöhter Erwartungen transnationaler Wahrnehmung. Die lange Tradition der europäischen Kulturhauptstädte garantiert einen Bekanntheitsgrad dieses Titels, unterdessen devaluiert sie die Exklusivität des Labels, zumal es nun gleichzeitig mehrere Städte tragen. Zu diesem Effekt trägt auch die Vereinheitlichung der Programmformate, der Managementstrukturen und der Kommunikationsmuster bei und das neue Monitoringverfahren ist geeignet, diese Tendenzen weiter zu vertiefen.

Anlass für Tallinns Bewerbung um den Titel war vielmehr dem Turnus der neuen Regelung geschuldet, der zu einem bestimmten Zeitpunkt eine estnische Kulturhauptstadt vorsah, als dem Vorhandensein einer motivierten langfristigen Strategie mit entsprechenden Erfolgskriterien. Die Frage nach der Zuständigkeit für gemeinsame Visionen der städtischen Entwicklung und davon ableitend für das Programm des Kulturhauptstadtjahres führte zum Misstrauen zwischen dem Organisationsteam und dem Aufsichtsrat der Stiftung und wurde begleitet durch politische Rivalitäten zwischen der zentralen Regierung und der Stadtverwaltung. Die Projektpartner blieben von sich daraus ergebenden Unsicherheiten nicht verschont. In der Folge kam es zu ungewohntem bürokratischen Aufwand, zum Aufschieben von wichtigen Entscheidungen und zu Missverständnissen zur Nachvollziehbarkeit der konzeptionellen Ansätze. Seitens der Stadt und des für die staatliche Imageförderung zuständigen Enterprise Estonia herrschten unterschiedliche Auffassungen darüber, was im Fokus der grenzüberschreitenden Kommunikation stehen sollte. Aus der Sicht der Akteure der Stadt sollte die Tallinner Altstadt als kulturelles Welterbe der UNESCO als zuverlässiges Hauptargument präsentiert werden, während die staatliche Strategie Estland als einen jungen, dynamischen und fortschrittlichen europäischen Partner darstellen wollte. Aus der europäischen Sicht würdigten beide Seiten nicht ausreichend die Herausforderung der Integration der russischsprachigen Minderheit.

In der Planung, Durchführung und der Kommunikation des Kulturhauptstadtjahres gab es Diskontinuitäten und Brüche. Die Herausarbeitung und Kommunikation einer „europäischen Dimension“ des Tallinner Kulturhauptstadtprojekts waren oftmals von Zögerlichkeiten geprägt und letztlich wurde ein Zusammenhang zwischen dem Tallinner Leitmotiv „Stories of the Seashore“ und europäischen Bezügen im abschließenden Evaluationsbericht der vom Monitoringgremium der Europäischen Kommission entsandten Experten hergestellt. Die anfängliche Hoffnung, aus der kulturellen und geographischen Nähe der finnischen Partnerkulturhauptstadt Turku ein Mehr an Qualität der Zusammenarbeit zu generieren, erfüllte sich nicht. Dessen ungeachtet feierten nicht nur einzelne Leuchtturmprojekte beachtliche Erfolge im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres. Neue Themen wie das Engagement der Freiwilligen und der zivilgesellschaftlichen Akteure rückten mehr ins Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung.

Rückschlüsse aus Tallinner Erfahrungen als Kulturhauptstadt sind eher auf der europäischen Ebene zu suchen, da in Estland keine nachhaltige Evaluierung bislang vorliegt. Aktuell ist davon auszugehen, dass die Schlussfolgerungen aus den bisherigen Kulturhauptstadtprojekten, auch mit Tallinner Erfahrungen angereichert, estnische Akteure zeitnah erneut beschäftigen werden, da eine weitere estnische Stadt sich für das Jahr 2024 um den Titel bewerben soll.

Als übergreifender Aspekt meiner Untersuchung lässt sich ein europäischer Vorbildanspruch der estnischen Akteure herauskristallisieren. Einige Protagonisten haben bei den europäischen Kulturtransferprozessen Konflikterfahrungen gemacht. Dabei lassen sich direkte Einflüsse auf das lokale Umfeld beobachten als Teil administrativ-bürokratischer, institutioneller oder künstlerischer Lernprozesse. Die lokale und transnationale Rezeption der Aneignungsprozesse im Rahmen der Transfervorgänge veranlasste lokale Akteure zu weiteren Reflektionen ihres Tätigkeitsumfeldes und der eigenen Arbeit. Als Ergebnis der Transfers traten neue Regelungen in Kraft, entstanden neue Institutionen und neue Formate, von denen Impulse zu weiteren Veränderungen oder Reflektionen ausgegangen sind. Für eine größere Sichtbarkeit der Leistungen der Akteure vor dem Hintergrund der analysierten Transferprozesse haben renommierte Auszeichnungen gesorgt. Inzwischen sind im Kontext von allen in dieser Arbeit besprochenen Kulturtransferprozessen beteiligte Akteure auf nationaler oder internationaler Ebene ausgezeichnet worden.²⁴¹

²⁴¹ Rael Artel (Kultuurkapital), Tiina Loka/ Black Nights Filmfestival (Estnischer Außenministerium), Tiit Ojasoo/ NO99 (Estnischer Präsident), Eero Epner/ NO99 (Estnischer Präsident. Vabariigi Presidendi kultuuri-rahastu noore kultuuritegelase preemia 2014) Piret Ehavald/ Tallinn 2011 (Estnischer Präsident), Ragnar Siil/

Abschließend stellt sich die Frage nach der kulturpolitischen Nachhaltigkeit und Kontinuität der Kulturtransferprozesse. Bei der kultur- und wirtschaftspolitischen Gestaltung der Kreativ- und Kulturwirtschaft wird dieser Anspruch angesichts des Auslaufens der europäischen Strukturfondsmittel bereits strategisch mitgedacht. Auch beim Kulturkapital funktionieren entsprechende Mechanismen gut. Eine Bezugnahme auf die Evaluierung der Ergebnisse des Kulturhauptstadtprojektes scheint in der estnischen Kulturszene zurzeit nicht aktuell. Über individuelle Erfahrungen der Beteiligten wirkt dieses Projekt dennoch auf die Vorbereitung von großen staatlichen Repräsentationsprojekten wie Republik Estland 100 im Jahr 2018 und estnischer Vorsitz der EU-Ratspräsidentschaft im zweiten Halbjahr 2017 ein. Im Blick auf das nächste estnische Kulturhauptstadtprojekt im Jahr 2024 wird sich zeigen, in welcher Form auf die Erkenntnisse aus der Organisation von Tallinn 2011 zurückgegriffen werden kann und welche Entwicklungen die europäischen Evaluierungsprozedere genommen haben. Im Kulturministerium ist die personelle Kontinuität der Erfahrungen mit dem Prozess der Herausarbeitung des Dokuments „Kultuur 2020“ bereits nicht mehr gegeben, das entsprechende Expertenwissen wird aber im Auftrag der Europäischen Kommission im Rahmen der östlichen Partnerschaft der EU weitergegeben. Darüber hinaus hat eine breite Basis von Akteuren aus unterschiedlichen kulturellen Feldern auf diesen Prozess eingewirkt und kann diese Erfahrungen auf der Ebene der Bürgergesellschaft weitertragen.

Literaturverzeichnis

Ahn, SooJeong 2011: The Pusan International Film festival, South Korean Cinema and Globalization. Hong Kong.

Amann, Wilhelm 2012: „Globale oder lokale Zeichen? Kulturalisierungsstrategien der Metropolen am Beispiel der Kontroverse um das Musée d'Art Moderne in Luxemburg.“ In: Verortungen der Interkulturalität. Die 'Europäischen Kulturhauptstädte' Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010), von Thomas Ernst und Dieter Heimböckel (Hrsg.), 113-126. Bielefeld.

Andresen, Andres, u. a. 2010: Eesti ajalugu V. Pärissorjuse kaotamisest Vabadussõjani. Tartu.

Avestik, Rait (Hrsg.) 2007: Isiklik teater. VAT Teater - 20 aastat. Herausgeber: VAT Teater. Tallinn.

Börzel, Tanja; Thomas Risse 2009: „The Transformative Power of Europe. The European Union and the Diffusion of Ideas. KFG Working Paper No. 1. Freie Universität Berlin.“ Berlin.

Belfiore, Eleonora 2009: „On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case.“ International Journal of Cultural Policy, 2009, 15 (3): 343-369.

Betz, Gregor; Ronald Hitzler; Michaela Pfadenhauer (Hrsg.) 2011: Urbane Events. Wiesbaden.

Bourdieu, Pierre 1993: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge.

Brüggemann, Karsten 2003: „Leaving the "Baltic" States and "Welcome to Estonia": Re-regionalising Estonian Identity.“ European Review of History, 2003, 10 (2): 343-360.

Chan, Felicia 2011: „The international film festival and the making of a national cinema.“ Screen, 2011, 52 (2): 253-260.

Denscher, Bernhard 2012: „Kultur-Kapitalen. Kultur als Marketingfaktor im Wettbewerb der Städte.“ In: Stadtkultur - Kultur(haupt)stadt, von Ferdinand Oppl und Walter Schuster (Hrsg.), 175-191. Wien.

Durovicova, Nataša; Kethleen Newman 2010: World Cinemas, Transnational Perspectives. New York.

Dzudzek, Iris 2016: Kreativpolitik. Über die Machteffekte einer neuen Regierungsform des Städtischen. Bielefeld.

Ehrenberg, Eckhart; Wilfried Kruse 2000: Soziale Stadtentwicklung durch große Projekte? EXPOs, olympische Spiele, Metropolen-Projekte in Europa: Barcelona, Berlin, Sevilla, Hannover. Münster, 2000.

Engel, Ulf; Frank Hadler; Matthias Middell (Hrsg.) 2012: 1989 in a global perspective. Leipzig.

Ernst, Thomas; Dieter Heimböckel (Hrsg.) 2012: Verortungen der Interkulturalität. Die 'Europäischen Kulturhauptstädte' Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010). Bielefeld.

Ernst, Thomas; Dieter Heimböckel 2012: „Verortungen der Interkulturalität und Perspektiven der Kulturhauptstadtforschung.“ In: Verortungen der Interkulturalität. Die 'Europäischen Kulturhauptstädte' Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010), von Thomas Ernst und Dieter Heimböckel (Hrsg.), 7-18. Bielefeld.

- Espagne, Michel 2013: „Comparison and Transfer: A Question of Method.“ In: *Transnational Challenges to National History Writing*, von Matthias Middell und Roura Lluís (Hrsg.). New York.
- Florida, Richard 2012 (2002): *The Rise of the Creative Class, Revisited*. New York.
- Frey, Oliver; Florian Koch (Hrsg.) 2011: *Die Zukunft der Europäischen Stadt. Stadtpolitik, Stadtplanung und Stadtgesellschaft im Wandel*. Wiesbaden.
- Fuchs, Max 2011: *Slogans und Leitformeln in der Kulturpolitik*. Wiesbaden.
- Götz, Norbert 2003: „Norden: Structures That Do Not Make a Region.“ *European Review of History*, 2003, 10 (2): 232-242.
- Güntner, Simon 2012: „Interkulturalität als Standortfaktor. Ambivalenzen einer (inter-) kulturinstrumentalisierenden Stadtpolitik.“ In: *Verortungen der Interkulturalität. Die 'Europäischen Kulturhauptstädte' Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010)*, von Thomas Ernst; Dieter Heimböckel (Hrsg.), 39-57. Bielefeld.
- Galloway, Susan; Stewart Dunlop 2007: „A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy.“ *International Journal of Cultural Policy*, 2007, Vol 13, No 1.
- Ganser, Karl 2011: „Was bleibt — was treibt? Mut zum Wandel durch RUHR.2010.“ *Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*, Nr. 132, I/2011: 26-28.
- Habit, Daniel 2011: *Die Inszenierung Europas? Kulturhauptstädte zwischen EU-Europäisierung, Cultural Governance und lokalen Eigenlogiken*. Münster.
- Habit, Daniel 2014: „Europäische Kulturhauptstädte zwischen lokaler Eigenlogik und gesteuerter Harmonisierung.“ *Themenportal Europäische Geschichte*. URL: www.europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3775 [Zugriff am 07.04.2017].
- Hadler, Frank; Matthias Middell 2010: „Auf dem Weg zu einer transnationalen Geschichte Ostmitteleuropas.“ *Comparativ. Verflochtene Geschichten: Ostmitteleuropa*, Jg. 20. H. 1/2 2010: 8-29.
- Hartwig, Wolfgang; Alexander Schug (Hrsg.) 2009: *History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*. Stuttgart.
- Hartwig, Wolfgang 2010: *Verlust der Geschichte - oder wie unterhaltsam ist die Vergangenheit?* Berlin.
- Haselbach, Dieter; Armin Klein; Pius Knüsel; Stephan Opitz 2012: *Der Kulturinfarkt. Von Allem zu viel und überall das Gleiche*. München.
- Häußermann, Hartmut; Walter Siebel (Hrsg.) 1993: „Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte.“ *Leviathan Sonderheft 13/1993*.
- Helme, Sirje 2001: „Sorosi Kaasaegse Kunsti Keskus keerulisel kümnendil.“ In: *Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus*, von Sirje Helme; Johannes Saar (Hrsg.), 36-52.
- Hing-Yuk; Wong, Cindy 2011: *Film Festivals: Culture, People, and Power of the Global Screen*. Rutgers.
- Hitzler, Ronald; Gregor Betz; Gerd Möll; Arne Niederbcher 2013: *Mega-Event-Macher. Zum Management multipler Divergenzen am Beispiel der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010*. Wiesbaden.

Höpel, Thomas 2007: „Geschichte der Kulturpolitik in Europa: vom nationalen zum europäischen Modell.“ In: Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte, von Matthias Mid-
dell (Hrsg.), 184-205. Leipzig.

Höpel, Thomas 2007: Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutsch-
land und Frankreich 1918-1939. Stuttgart.

Höpel, Thomas 2013: „Rezension zu: Clemens, Gabriele; El Gammal, Jean; Lüsebrink, Hans-
Jürgen (Hrsg.): Städtischer Raum im Wandel/Espaces urbains en mutation. Modernität – Mo-
bilität – Repräsentationen/Modernités – mobilités – représentations. Berlin 2011.“ H-Soz-u-
Kult. URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2013-1-004>. 04. Januar 2013.

Horkheimer, Max; Theodor W. Adorno 1969: „Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbe-
trug.“ In Max Horkheimer; Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt.

Immler, Nicole L.; Hans Sakkers 2012: „„Kulturhauptstadt“ – ein Titel von oder für Europa?
Von lokaler Identitätskultur zu globaler Menschenrechtskultur.“ In: Verortungen der Interkul-
turalität. Die 'Europäischen Kulturhauptstädte' Luxemburg und die Großregion (2007), das
Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010), von Thomas Ernst; Dieter Heimböckel (Hrsg.) 2012,
283-312. Bielefeld.

Jürisson, Veiko 2007: „The Creative Economy and Offside in Cultural Policy. An Economies
in Transition Perspective Paper presented to the VII Annual Conference of Estonian Social
Sciences, Tartu, 28.-29. November 2007.“ Tartu.

Juske, Ants 2001: „Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused.“ In: Ülbeld üheksakü-
mnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Kaasaegse Kunsti
Eesti Keskus, von Sirje, Helme; Johannes Saar (Hrsg.) 2001, 11-22. Tallinn.

Karulin, Ott 2013: Rakvere Teater "täismängude" otsinguid aastail 1985-2009. Tartu.

Keilbach, Martina 2010: Das Argument mit den Nachbarn. Die Bedeutung des internationalen
Vergleichs am Beispiel familienpolitischer Debatten in der Bundesrepublik Deutschland
(1980-2006). Leipzig.

Kepplinger, Brigitte 2012: „Die Europäische Kulturhauptstadt Linz 2009 und ihr Zweitge-
schichteprogramm.“ In: Stadtkultur - Kultur(haupt)stadt, von Ferdinand Opll; Walter Schuster
(Hrsg.) 2012, 221-274. Wien.

Kiiler, Eve 2014: „Tallinn 2011 Euroopa kultuuripealinna programmi kunstisündmused mõju
avaliku linnaruumi tähistajatenä.“ In Kultuur! Pealinn. Muutus?, von Kultuurikatel und
(Hrsg.) Maris Hellrand, 75-88. Tallinn, 2014.

Kirss, Tiina 2009: Transfer, post-kolonialism, tõlkimine. Teese, märkuseid ja ettekäandeid 6.
Märtsi aruteluks. Positionspapier für das Seminar „Kultuuriülekanne, kultuurivahetus, postko-
lonialism: moodsate märksõnade mõju eesti ajaloo ja kultuuri uurimisele“ am 06.03.2009 in
Tallinn. URL: [http://www.utkk.ee/index.php/et/yritused/kirjanduskeskuse-
teadusseminarid?id=53](http://www.utkk.ee/index.php/et/yritused/kirjanduskeskuse-teadusseminarid?id=53) [Zugriff am 08.04.2017]. Tallinn.

Kivilo, Anu; Gesa Birnkraut (Hrsg.) 2008: Valik artikleid kultuuripoliitikast. Tallinn.

Kulbok-Lattik, Egge 2008: „Eesti kultuuripoliitika ajaloolisest periodiseerimisest.“ Acta His-
torica Tallinensa, Dezember 2008: 120-144.

Kulbok-Lattik, Egge 2015: The Historical Formation and Development Of Estonian Cultural
Policy: Tracing The Development Of Estonian Community Houses (Rahvamaja). PhD. Uni-
versity of Jyväskylä.

Kultuurikatel; Maris Hellrand (Hrsg.) 2014: Kultuur! Pealinn. Muutus? : mõjutusi Euroopa
kultuuripealinna aastast Tallinna kultuurielule. Tallinn.

Lück, Manuela 2010: „Zurück ins Nirgendwo? Görlitz [2010] und die gescheiterten Chancen einer Kulturhauptstadtbewerbung.“ In: *Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns*, von Kristina Volke (Hrsg.) 2010, 58-67. Wiesbaden.

Lähdesmäki, Tuuli 2014: „Kohapõhised identiteedid ja nende vastuvõtt Tallinna kui 2011. aasta Euroopa kultuuripealinna sündmuste publiku poolt.“ In: *Kultuur! Pealinn. Muutus?*, von Kultuurikatel; Maris, Hellrand (Hrsg.) 2014, 105-125. Tallinn.

Lagerspetz, Mikko 1998: „Der Eintritt der Estnischen Identität in die Postmoderne: Die Rolle nationaler Kultur.“ In: *Management of Change. Kulturelle Aspekte der Europäischen Integration und Erweiterung der EU. Qualifizierungs- und Beschäftigungsfragen im Kontext der Kulturverwaltungsreformen*, von Kulturkontakt Austria (Hrsg.) 1998, 51-55. Graz.

Lagerspetz, Mikko; Rein Raud 1997: „National report on cultural policy in Estonia and its impact 1988-95.“ In *Cultural policy in Estonia. European programme of National Cultural Reviews*, von Europarat, 9-121.

Landry, Charles 2000: *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*. London.

Lassur, Silja; Külliki Tafel-Viia; Andres Viia 2010: „Mapping Creative Industries in Estonia, Latvia and Lithuania.“ *Creative Industries in Estonia, Latvia, Lithuania*. Herausgeber: Eesti Kultuuriministeerium, British Council, Loov Eesti.

Lassur, Silja; Külliki Tafel-Viia; Kärt Summatavet; Erik Terk. „Intertwining of drivers in formation of new policy focus: case of creative industries in Tallinn.“ *Nordic Journal of Cultural Policy*, 2010, 13 (1): 59-86.

Lippert, Barbara; Gaby Umbach 2005: *The Pressure of Europeanisation. From post-communist state administrations to normal players in the EU system*. Baden-Baden.

Lotman, Juri 1999: *Semiosfäär*. Tallinn.

Möller, Gerd; Ronald Hitzler 2011: „Organisationsprobleme der kulturbetriebenen Transformation moderner Urbanität. Das Beispiel der europäischen Kulturhauptstadt RUHR.2010.“ In: *Urbane Events*, von Gregor Betz; Ronald Hitzler; Michaela Pfadenhauer (Hrsg.) 2011. Wiesbaden.

Marung, Sreffi 2013: *Die wandernde Grenze. Die EU, Polen und der Wandel politischer Räume, 1990-2010*. Göttingen.

Matarasso, François; Charles Landry 1999: „Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy.“ *Cultural Policies Research and Development Unit, Policy Note No. 4.*, 1999.

Meisterson, Terje 2004: *Eesti kultuuri enesekirjeldus 1990. aastatel, magistritöö*. Tallinn.

Middell, Matthias 2007: „Kulturtransfer und transnationale Geschichte.“ In: *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag*, von Matthias Middell (Hrsg.) 2007, 49-73. Leipzig.

Middell, Matthias 2015: „Kulturtransfer, histoire croisée, cultural encounters.“ *Docupedia Zeitgeschichte*, 2015.

Mittag, Jürgen 2012: „"Kulturhauptstadt Europas". Eine Idee - viele Ziele - begrenzter Dialog. Das Programm "Kulturhauptstadt Europas" und die Kulturhauptstädte des Jahres 2010 in diachronischer und synchroner Perspektive.“ In: *Verortungen der Interkulturalität. Die 'Europäischen Kulturhauptstädte' Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010)*, von Thomas Ernst; Dieter Heimböckel (Hrsg.) 2012, 59-94. Bielefeld.

Moeran, Brian; Jesper Pedersen Strangaard (ed.) 2011. *Negotiating Values in the Creative Industries. Culture, Festivals and Competitive Events*. Cambridge.

- Neubauer, John 2008: „The Institutionalisation and Nationalisation of Literature in Nineteenth-century Europe.“ In: *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, von Berger, Stefan, Linas Eroksonas; Andrew Mycock (eds.) 2008, 97-116. New York, Oxford.
- Paasi, Anssi 2001: „Europe as a Social Process and Discourse. Considerations of Place, Boundaries and Identity.“ *European Urban and Regional Studies*, 2001, 8 (1): 7-28.
- Palmaru, Raivo 2005: „Eesti kultuuripoliitika teelahkmel.“ *Riigikogu Toimetised*, 2005, 12.
- Palmer, Robert 2004: *European Cities and Capitals of Culture: Study prepared for the European Commission*. Brussels.
- Palmer, Robert; Greg Richards; Diane Dodd 2012: *European Cultural Capital Report 4*.
- Palmer, Robert; Greg Richards; Diane Dodd 2012: *European Cultural Capital Report 5*.
- Parr, Rolf 2012: „Wen (alles) adressiert eigentlich eine 'Europäische Kulturhauptstadt'?“ In: *Verortungen der Interkulturalität. Die 'Europäischen Kulturhauptstädte' Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010)*, von Thomas Ernst; Dieter Heimböckel (Hrsg.) 2012, 149-169.
- Peise, Robert 2003: *Ein Kulturinstitut für Europa. Untersuchungen zur Institutionalisierung kultureller Zusammenarbeit*. Frankfurt/M.
- Pesti, Madli 2016: *Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris*. Doktoritöö. Tartu.
- Pikkov, Ülo 2010: *Animasophy. Theoretical Writings on the Animated Film*. Tallinn.
- Pikner, Tarmo 2014: „Vaadeldes Euroopa Kultuuripealinna sündmsute jälgi Tallinnas avalikus ruumis ja linnakultuurides.“ In: *Kultuur! Pealinn. Muutus?*, von Kultuurikatel; Maris Hellrand (Hrsg.), 57-74. Tallinn.
- Pisuke, Heiki 2004: *Some Issues Concerning Audiovisual Piracy In New European Union Member States* (Konferenzbeitrag). URL: <http://www.cerium.ca/Some-Issues-Concerning-Audiovisual> [Zugriff am 03.02.2013].
- Prisching, Manfred 2011: „Die Kulturhauptstadt als Groß-Event.“ In: *Urbane Events*, von Gregor Betz; Ronald Hitzler; Manuela Pfadenhauer (Hrsg.) 2011, 85-102. Wiesbaden.
- Röbke, Thomas 1993: *Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972-1992*. Hagen/Essen.
- Radojevic, Nadja 2008: *Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen europäischen Identität*. Saarbrücken.
- Richards, Greg; Robert Palmer 2010: *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation*. Routledge.
- Roost, Frank 2013: *Die Disneyifizierung der Städte. Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida*. Wiesbaden.
- Rüling, Charles-Clemens; Pedersen, Jesper Strandgaard 2010: „Film festival research from an organizational studies perspective.“ *Scandinavian Journal of Management*, 2010, 26: 318-323.
- Saar, Johannes 2001: „Sitt lugu. Avalik arvamus eesti kunstist 1990. aastatel.“ In: *Ülbed üheksakümnead. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis*. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, von Sirje Helme; Johannes Saar (Hrsg.) 2001, 326-335.

- Saro, Anneli 2010: „Eesti teatrisüsteemi dünaamika.“ In: Interaktsioonid: Eesti teater ja ühiskond aastail 1965-2010, von Anneli Saro; Luule Epner (Hrsg.) 2010, 8-36. Tartu.
- Sassatelli, Monica 2009: *Becoming Europeans: Cultural Identity and Cultural Policies*. Basingstoke.
- Scheytt, Oliver; Nicolaj Beier 2010: „Begreifen, Gestalten, Bewegen – Die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010. Die Kulturhauptstadtbewegung von Essen und der Effekt auf die gesamte Region.“ In: *Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns*, von Kristina Volke (Hrsg.) 2010, 42-57. Wiesbaden.
- Schmale, Wolfgang 2012: Kulturtransfer. URL: <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de>. Herausgeber: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG). 31. Dezember 2012.
- Schwenke, Olaf; Klaus H. Revermann; Alfons Spielhoff 1974. *Plädoyer für eine neue Kulturpolitik*. München.
- Shore, Cris 2006: „In uno plures" (?). EU Cultural Policy and the Governance of Europe.“ *Cultural Analysis*, 2006, 5: 7-26.
- Sommerer, Thomas 2011: *Können Staaten voneinander lernen? Eine vergleichende Analyse der Umweltpolitik in 24 Ländern*. Wiesbaden.
- Soros, George 2001: *Die offene Gesellschaft. Für eine Reform des globalen Kapitalismus*. Berlin.
- Steinert, Heinz. *Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Wien, 1992.
- Šuvaković, Miško 2002: „The Ideology of Exhibition: On the Ideologies of Manifesta.“ *Blogeintrag*. URL: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> [Zugriff am 31.08.2016].
- Tafel-Viia, Külliki; Andres Viia; Erik Terk; Silja Lassur 2013: „Urban Policies for the Creative Industries: A European Comparison.“ *European Planning Studies*. DOI:10.1080/09654313.772755.
- Tafel-Viia, Külliki, Andres Viia; Silja Lassur 2014: „Loomemajandus maailmas ja Eestis: dilemma ja võimalused.“ *Riigikogu toimetised*, 2014, 29.
- Taro, Külli 2007: *Teiste riikide näidete kasutamine poliitika kujundamisel ja muudatuste põhjendamisel* (Magisterarbeit). Tartu.
- Tilga, Madis (ed.) 2006: *Nordic Intertwinings. Co-operation between Nordic countries and Estonia in 15 years' retrospective*. Tallinn.
- Troebst, Stefan 2007: „Vom spatial turn zum regional turn? Geschichtsregionale Konzeptionen in den Kulturwissenschaften.“ In: *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte*, von Matthias Middell (Hrsg.) 2007, 143-159. Leipzig.
- Turan, Kenneth 2002. *Sundance to Sarajevo. Film Festivals and the World they Made*. Berkeley.
- Uljas, Jüri 2005: *Eesti Kultuurkapital 1925-1941*. Tallinn.
- Vahre, Lauri 1993: *Eesti kultuuri ajalugu: lühiülevaade*. Tallinn.
- Valck de; Marijke 2008: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam.
- Vilde, Eduard 1929: *Tabamata ime. Kogutud teosed XXXI, Näidendid I*. Tartu.

Wasilewski, Isabella 2009: Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur. Konstanz.

Quellenverzeichnis

Allik, Jaak 2006: „Vastused NO99 küsimustele.“ In Teater NO99 raamat, von NO99 2006. (Ohne Seitenangaben). Tallinn.

Allik, Jaak 1994: „Kontseptsioonide kasulikkusest.“ Teater. Muusika. Kino., Juni 1994: 77.

Allik, Jaak; Margus Allikmaa 1993: „Ameerika teater ja meie. Gesprächsrunde mit dem Chefredakteur Märt Kubo und der Theaterredakteurin Reet Neimar.“ Teater. Muusika. Kino, September, Oktober 1993: 33-43 und 68-75.

Artel, Rael 2015: Beteiligung an der Buchpräsentation. "Sexing the Border. Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe", 23.03.2015, Edinburgh. URL: <https://vimeo.com/130040477> [Zugriff am 31.08.2016]. Edinburgh, 23. März 2015.

Artel, Rael 2015: „Is This the Museum we Wanted?“. Auftritt bei der Veranstaltung Curating Europe's Futures am 24.03.2015 in Glasgow. URL: <https://vimeo.com/147225811> [Zugriff am 22.09.2014].

Artel, Rael 2015: „Kommentaar.“ Kaasaegse kunsti uudiskiri. Newsletter, 09.03.2015. URL: <http://us9.campaign-archive2.com/?u=0f3d5495f501af0c94ef278f1&id=9af28eb6bc> [Zugriff am 22.09.2014].

Artel, Rael 2015: Plahvatus Pärnus / Explosion in Pärnu 1990.-2000. (Public Preparation).

Artel, Rael 2011: „Life in the Forest“. Ausstellung in Białystok, Polen. 15.10-13.11.2011. Kuratorentext. URL: <http://galeria-arsenal.pl/en/exhibitions/life-in-the-forest.html> [Zugriff am 15.09.2016].

Artel, Rael 2010: "Let's Talk about Nationalism! Between Ideology and Identity. Ausstellungskatalog (estnisch, russisch, englisch). URL: http://www.publicpreparation.org/failid/hp/Kumu_A4_lores. [Zugriff am 20.09.2016]. Tallinn.

Artel, Rael 2009: „No Money. No Honey“. Auftritt im Rahmen der Veranstaltung "Playing Chameleon/ Seminar About the Survival Strategies for Art Initiatives". September 2009 in Riga. Videoaufzeichnung. URL: <https://vimeo.com/9837190> [Zugriff am 15.09.2016].

Artel, Rael (Hrsg.) 2012: MÕH? FUI! ÖÄK! OSSA! VAU! Eesti kaasaegse kunsti klassika. Ausstellungskatalog. Tartu.

Artel, Rael. „Biographische Angaben.“ Internetpräsentation: URL: <http://www.publicpreparation.org/about/about/>; <http://www.hiap.fi/artist/rael-artel>; <https://deappel.nl/cparchive/0405/participants/>; <http://becomingdutch.com/events/?s=1,9,3,40>; <http://csw.art.pl/index.php?action=wydarzenie&id=482&lang=eng> [Zugriffe am 15.09.2016].

Arujärv, Evi 2006: „Veel loomemajandusest: tuleks kindlasti kohal olla.“ Sirp, 03. November 2006.

Arujärv, Maarja-Liis 2010: „Jaanus Rohumaa: „Õigus kultuurile on üks inimõigustest!“.“ Kultuuripealinn, 08. Oktober 2010: 4-5.

Arvamusfestival. Internetpräsentation. URL: <http://www.arvamusfestival.ee>.

BFM. „Baltic Film, Media, Arts and Communication School.“ Internetpräsentation. URL: www.bmf.ee.

BNS. „Savisaar ei kasutanud võimalust olla tõeline riigimees.“ Postimees (BNS-Meldung), 10.10.2010. URL: <http://arvamus.postimees.ee/324621/saks-savisaar-ei-kasutanud-voimalust-olla-toeline-riigimees>. [Zugriff am 08.04.2017].

Creativity Lab: About Us. Ragnar Siil. URL: <http://www.creativitylab.ee/about-us/ragnar-siil> [Zugriff am 07.04.2016].

Cultural Tourism Manual 2012: Cultural Tourism 2011.

URL: http://projects.centralbaltic.eu/images/files/result_pdf/CULTURALTOURISM2011_result1_Cultural_Tourism_Manual.pdf [Zugriff am 20.03.2017].

DeAppel. „Curatorial Programme. Previous Editions & Alumni. 2004/2005.“ Internetpräsentation. URL: <http://deappel.nl/en/curatorial-programme> [Zugriff am 20.09.2014].

Delfi.Publik 2001: Priit Pärn tõi Ottawast elutöö auhinna. 24. Oktober 2001.

URL: <http://publik.delfi.ee/news/kino/priit-parn-toi-ottawast-elutoo-auhinna.d?id=2369464> [Zugriff am 18.01.2017].

Department of Culture, Media and Sport (DCMS) 1998: The UK Creative Industries Mapping Document.

Detour, 2011: "Kiertotie - Объезд - Ümbersõit" Projektdokumentation. URL: <http://www.detour2011.eu/en/> [Zugriff am 24.03.2014].

Deutscher Kulturrat 2013: „Wahlprüfsteine zur Bundestagswahl.“.

Deutscher Kulturrat 2010: Stellungnahme des Deutschen Kulturrates zum Grünbuch der EU-Kommission Erschließung des Potentials der Kultur- und Kreativwirtschaft. URL: <http://www.kulturrat.de/detail.php?detail=1826&rubrik=4> [Zugriff am 10.03.2016].

Di Falco, Daniel 2008: Zeugen mit Tunnamüts. URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1300%3Ahem-oder-heisse-estnische-maenner--no99-aus-talinn-bei-qauawirlebenq-&catid=88&Itemid=1 [Zugriff am 10.12.2016]. nachtkritik.de, 27. April 2008.

Diener, Timo 2012: „Eesti filmi publikuotsingud.“ Kinoleht La Strada, 26. Juni 2012.

Draama, Festival 2005: Ankündigung der Gesprächsrunde "Kus on uus Eesti teater". URL: http://draama2005.festival.ee/est/uudised/artiklid_festivalist/?id=50 [Zugriff am 18.11.2016].

EAS, Entepriise Estonia 2009: Tulekul loomemajanduse tugistruktuuride toetus. URL: http://arhiiv.eas.ee/?option=com_content&view=article&Itemid=738&id=1415:tulekul-loomemajanduse-tugistruktuuride-toetus. [Zugriff am 30.03.2016].

EAS, Entepriise Estonia: Internetpräsentation. URL: [<http://www.eas.ee/en/eas/overview>, [Zugriff am 13.02.2014].

EAS, Entepriise, Estonia. „Brand Estonia.“ Informationsbroschüre und Anleitung zur nationalen Imagekampagne. URL: http://www.eas.ee/images/doc/Avalikule_ja_mittetulundussektorile/turism/turismiturundus/eesti%20turundus%20suuyritused.pdf [Zugriff am 31.03.2017].

ECADC, Estonian Contemporary Art Development Center 2016: Liina Siib intervjuerib Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskust. URL: <http://www.ecadc.ee/et/liina-siib-intervjuerib-eesti-kaasaegse-kunsti-arenduskeskust/> [Zugriff am 30.03.2016].

ECADC, Estonian Contemporary Art Development Center 2016: „Rael Artel announced as the first Estonian curator-in-residence of ISCP New York.“ Pressemitteilung. URL: <http://www.ecadc.ee/rael-artel-announced-as-the-first-estonian-curator-in-residence-of-iscp-new-york/> [Zugriff am 22.09.2014]. 24. März 2016.

ECIA 2014: create innovate grow. A new policy agenda to maximise the innovative contributions of Europe's creative industries. Recommendations from the Policy Learning Platform of the European Creative Industries Alliance. URL: http://www.looveesti.ee/attachments/141_ECIA%20final%20report%2011.11.2014.pdf [Zugriff am 07.04.2016].

ECoC 2011 Monitoring and Advisory Panel. Report of the Second Monitoring and Advisory Meeting for the European Capitals of Culture. May 2010

ECoC 2011 Monitoring and Advisory Panel. Report of the First Monitoring and Advisory Meeting for the European Capitals of Culture. November 2008.

ECoC 2011 Selection Panel. „Report of the Selection Meeting for the European Capitals of Culture.“ Juni 2007.

ECORYS 2012: „Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture. Final Report for the European Commission DG Education and Culture.“ August 2012.

ECORYS 2011: „Interim evaluation of selection and monitoring procedures of European Capitals of Culture (ECoC) 2010-2016. Final report for the European Commission Directorate General for Education and Culture.“.

Eesti Disaini Keskus. Disainibuldooser. URL: <https://disainikeskus.ee/teenused/disainibuldooser> [Zugriff am 07.04.2016].

Eesti Keele Instituut. „Keelenõuanne.“ 2008.

Eesti Kirjandusmuuseum. „Mis on Noor-Eesti?“ Internetangebot "Kreutzwaldi sajand". URL: http://krzwlive.kirmus.ee/et/noor/mis_on_nooreesti/.

Eesti, Konjunkturiinstituut 2013: Eesti loomemajanduse uuring ja kaardistus. Tallinn.

Eesti, Konjunkturiinstituut 2009: Eesti loomemajanduse kaardistamine ja analüüs. Tallinn.

Eesti Konjunkturiinstituut 2005: Eesti loomemajanduse kaardistamine ja analüüs. Tallinn.

Eesti Koostöö Kogu 2013: „Eesti inimarengu aruanne 2012/2013. Eesti maailmas.“ Tallinn.

Eesti Kultuuri Koda 2015: „Kultuuripoliitika, kellele ja miks?“. Poliithommik, Wahlkampfveranstaltung. Videoaufzeichnung: <http://kultuur.postimees.ee/3094617/kultuuripoliitika-kellele-ja-miks> [Zugriff am 29.09.2015]. 19. Februar 2015.

Eesti Kultuuri Koda 2012: „Kultuuripoliitika uuringute töörühm. Eesti kultuuripoliitika põhimõisted ja suundumused.“ Tallinn.

Eesti, Muusika Arenduskeskus. Internetpräsentation. URL: <http://www.estonianmusic.ee/organisatsioon/missioon> [Zugriff am 30.03.2016].

Eesti, Pank. Statistika. URL: <http://statistika.eestipank.ee/?lng=et#listMenu/1017/treeMenu/MAJANDUSKOOND> [Zugriff am 11.12.2013].

Eesti Teatri Agentuur 2015: Eesti teatristatistika 2015. URL: <http://statistika.teater.ee/stat/main/show/37> [Zugriff am 18.11.2016].

Eesti Teatri Agentuur. „ASSITEJ Eesti Keskus.“ Internetpräsentation. URL: http://www.teater.ee/teater_eestis/teatriorganisatsioonid/ASSITEJ_Eesti_Keskus.theatre_id-50 [Zugriff am 05.12.2016].

Eesti Teatri Agentuur. Eesti Teatrijuhtide Liit tähistas 15. sünnipäeva. URL: http://www.teater.ee/teater_eestis/uudised/aid-2535/Eesti-Teatrijuhtide-Liit-tahistas-15.-sunnipäeva&art_year=2006&art_month=1 [Zugriff am 01.12.2016].

Eesti Tuleviku-uuringute Instituut 2009: Eesti loomemajanduse potentsiaal ja arenguks vajalikud riiklikud toetusmeetmed. Tallinn.

Eesti Tuleviku-uuringute Instituut 2009: Loomemajandus Tallinnas. URL: <http://www.tallinn.ee/est/g2420s46943>, [Zugriff am 04.03.2016].

Eesti Tuleviku-uuringute Instituut 2005: Loomemajanduse arendamine Eestis - ettepanekud tulevikuks. Tallinn.

e-estonia.com. Estonian e-Residency. URL: <https://e-estonia.com/e-residents/about/> [Zugriff am 05.04.2016].

EETEAL 2016: Diskussionsrunde „Valik põhikohaga teater vs vabakutseliselisus“ mit Ardo Ran Varres, Kaja Kann, Hendrik Toompere und Priit Raud (Moderation) am 12.01.2016 im Rahmen der Festveranstaltung „Teater | valik“ anlässlich des 25. Jubiläums des Verbandes der estnischen Darstellungsbetriebe Eesti Etendusasutuste Liit/ EETEAL. URL: <http://kultuur.postimees.ee/3459695/millist-teatrit-eesti-vajab> [Zugriff am 05.12.2016]. 2016.

EETEAL, Eesti Etendusasutuste Liit. Internetauftritt des Eesti Etendusasutustuste Liit. URL: <http://www.eeteal.ee> [Zugriff am 30.11.2016].

EKKM. „Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum. Muuseumist.“ Internetpräsentation. URL: <http://www.ekkm.ee/muuseum/> [Zugriff am 14.09.2016].

Epner, Eero 2016: „Mõni ääremärkus postdramaatilise teatri kohta.“ Internetpräsentation des Theaters NO99. URL: <http://no99.ee/tekstid/motteid/moni-aaremarkus-postdramaatilise-teatri-kohta> [Zugriff am 09.12.2016]. September 2015.

Epner, Eero 2015: „Kontekst ja tema näitleja. Kuidas Risto Kübara kohmiste keel, väljaväänatud keha ja tumm skulpturaalsus suhestusid konteksti ehk Müncheniga?“ Sirp, 24. Juli 2015.

Epner, Eero 2015: „Jeroen Versteede "Kõntsast".“ NO99 Internetpräsentation, Blogseintrag. URL: <http://no99.ee/blogi/article> [Zugriff am 05.12.2016]. 18. November 2015.

Epner, Eero 2014: „Eesmärk on päästa Euroopa.“ Teater. Muusika. Kino. , Februar 2014.

Epner, Eero 2007: „Estland - ein Land, das das Theater liebt.“ In: Projektionen Europa - Ein Theaterfestival, von Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hrsg.). Hamburg, 2007.

Epner, Eero 2006: „Aeg NO99 peenhäälestada (Interview mit Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper).“ Eesti Päevaleht, 01. April 2006.

Epner, Eero 2005: „Kõik, mis teen, see kaob (Interview mit dem Künstler Peter Schubert).“ Sirp, 09. Dezember 2005.

Epner, Eero; Laur Kaunissaare. „Vastab Tiit Ojasoo (Interview).“ Teater. Muusika. Kino., 2012: 5-19.

Epner, Luule 2012: „Saateks.“ Teater NO99 ajakiri (Ohne Seitenangaben), 2012.

Epner, Luule 2006: „Vahel on tunne... Katkend ettekandest "Pretence and presence: thematization of acting in stage productions by Tiit Ojasoo (Krakow, 19.11.2005).“ In: Teater NO99 raamat (Ohne Seitenangaben) , von NO99. Tallinn, 2006.

ERR 2012: „Jüri Üdi Klubi“, ETV 2.“ 30. April 2012.

ERR 2011: „Jüri Üdi Klubi“. Kultuur ja betoon.“ Fernsehsendung, ETV2. 24. Januar 2011.

ERR 2011: „Jüri Üdi Klubi“. Kultuur saab uued põhisuunad.“ Fernsehsendung, ETV2. 19. September 2011.

ERR 2014: „Kahekõne“, Ott Karulin zu Gast.“ Fernsehsendung, ETV. URL: <https://arhiiv.err.ee/vaata/kahekone-ott-karulin> [Zugriff am 01.12.2016]. ERR, 16. Januar 2014.

ERR 2012: „Kultuurikaja“, Vikerraadio.“ 24. März 2012.

- ERR 2013: „Kunstiministeerium". Eesti loomemajanduse olukorra uuring ja kaardistus.“ Radiosendung, Klassikaraadio. 11. November 2013.
- ERR 2011: „Kunstiministeerium", Laur Kaunissaare und Evelin Sepp zu Gast im Studio.“ Radiosendung, Klassikaraadio. 22. Dezember 2011.
- ERR 2016: „Olukorrast riigis", ERR, R2.“ Radiosendung. 11. Dezember 2016.
- ERR 2015: „Pealtnägija".“ Fernsehsendung, ETV, Reportage über den Auftritt des NO-Theaters beim Theaterfestival in Avignon. 02. September 2015.
- ERR 2011: „Reporteritund" Über die Gründung der Kammer der Kultur, Peeter Jalakas, Ilmar Raag, Jaan Elken, Ülar Mark und Jan Kaus zu Gast im Studio.“ Radiosendung, Vikerraadio. 26. Januar 2011.
- ERR 2006: „Reporteritund", Gesprächsrunde über die Kreativ- und Kulturwirtschaft.“ Radiosendung, Vikerraadio. 17. November 2006.
- ERR 2017: „Samost ja Rumm".“ Radiosendung, Vikerraadio. 26. März 2017.
- ERR 2016: „Samost ja Rumm".“ Radiosendung, Vikerraadio. 11. Dezember 2016.
- ERR 2014: „Sokid ja skandaalid", ETV.“ Film. URL: <http://kultuur.err.ee/v/teater/207921a0-4186-4a1f-ad01-a577de0d4260> [Zugriff am 08.12.2016]. 2014.
- ERR 2014: „Tegija", Interview mit Ott Karulin.“ Radiosendung, Vikerraadio. 21. März 2014.
- ERR 2015: „Uudis+“.“ Radiosendung, Vikerraadio. Anu-Maaja Pallok im Studio. 20. Januar 2015.
- ERR 2014: „Uudis+", Radiosendung, Vikerraadio. Rael Artel und Enn Tegova als Gäste im Studio.“ 31. Januar 2014.
- ERR 2011: „Uudis+", Ragnar Siil im Interview.“ Radiosendung, Vikerraadio. 01. November 2011.
- ERR 2011: „Vabariigi kodanikud", zum Thema Kulturhauptstadt.“ Fernsehsendung, ETV. 17. Mai 2011.
- ERR 2014: „Vasar", Ott Karulin als Gast im Studio.“ Radiosendung, Vikerraadio. 18. Oktober 2014.
- ERR 2016: „Eero Epner und Gert Raudsep anlässlich der Eröffnung der Spielzeit 2016/2017 des Theaters NO99.“ "Terevisioon", Frühstücksfernsehn, ETV. URL: <http://kultuur.err.ee/v/teater/0c22882c-9ddf-4f91-94d7-fe15ef9b11f2/teater-no99-raagib-uest-hooajast> [Zugriff am 05.12.2016]. 11. Oktober 2016.
- ERR 2016: „Henrik Kalmet: see on high ja pisarate teater.“ "Ringvaade", Fernsehsendung, ETV. URL: <http://kultuur.err.ee/v/teater/f56993de-d7a3-4437-a8fb-1bfa07423df7/henrik-kalmet-see-on-high-ja-pisarate-teater> [Zugriff am 05.12.2016]. 22. Februar 2016.
- ERR 2016: „Madis Kalmet: ma ei ole kusagil näinud imelikumaid lavastusi kui festivalidel.“ "OP!", Fernsehsendung, ETV. URL: <http://etv.err.ee/v/teater/70722662-db68-423c-bad7-8c4f3863990c/madis-kalmet-ma-ei-ole-kuskil-nainud-imelikumaid-lavastusi-kui-festivalidel> [Zugriff am 05.12.2016]. 09. März 2016.
- ERR 2014: „Rael Artel: Mul on mandaat muutusi ellu viia.“ ERR Uudised. URL: <http://uudised.err.ee/v/eesti/b59ea2f4-dbf0-44ca-8f29-3e1127646720> [Zugriff am 22.09.2014] 29. Januar 2014.

ERR 2013: „Raadio Öölikool. Pealisülesanne. Tiit Ojasoo als Gast im Studio.“ Radiosendung, ERR Vikerraadio. URL: http://www.ylikool.ee/et/13/tiit_ojasoo [Zugriff am 10.12.2016]. 12. Januar 2013.

ERR 2010: „Järjekordne Tallinn 2011 nõukogu liige astub tagasi.“ ERR Online, Nachrichtenbeitrag. URL: <http://uudised.err.ee/v/eesti/9d9cc7fd-a6cd-41c5-9a01-1ba81e4914fe> [Zugriff 28.03.2017]. 23. März 2010.

ERR 2009: „Viljandisse rajatakse loomemajanduse inkubaator.“ Nachrichtenbeitrag. URL: <http://uudised.err.ee/v/majandus/bf77e162-5fa4-4863-98e1-547f38f0d555> [Zugriff am 31.03.2016]. 13. Juni 2009.

ERR, Kultuur 2015: „Anders Härm: tõlgendada ilusaid poetilisi kujundeid antisemiitlikena on absoluutne liialdus.“ "Terevisioon", Frühstücksfernsehn, ETV, Anders Härm und Sirje Helme zu Gast im Studio. URL: <http://kultuur.err.ee/v/kunst/69bb9349-f202-4dc9-bc63-82f3126b5225/anders-harm-tolgendada-ilusaid-poetilisi-kujundeid-antisemiitlikena-on-absoluutne-liialdus> [Zugriff am 28.09.2016]. 12. Februar 2015.

ERR, Kultuur 2015: Kirjaniku ja kunstniku palga konkurss: viis kunstnikku ja viis kirjanikku saavad riigi palgale. URL: <http://kultuur.err.ee/v/75424cb0-1580-4ca1-b75c-b862b7627417> [Zugriff am 03.11.2015]. 02. November 2015.

ERR, Kultuur 2015: Rael Artel holokausti-videotest: tundub, et meie ühiskond pole valmis. URL: <http://kultuur.err.ee/v/kunst/30f0b5b1-0222-49ed-85e0-df08b20a1cd7/rael-artel-holokausti-videotest-tundub-et-meie-uhiskond-pole-valmis> [Zugriff am 28.09.2016]. 11. Februar 2015.

ERR, Kultuur 2014: Toetuskiri Tartu Kunstimuseumi direktorile Rael Artelile. Öffentlicher Unterstützungsbrief. URL: <http://kultuur.err.ee/v/peauudis/48d8dcb0-8c38-4a4f-a432-77aeafd88380> [Zugriff am 26.09.2016]. 31. Januar 2014.

ERR, Kultuur 2014: Pöördumine Eesti Vabariigi peaministri, kultuuriministeeriumi, kultuuriministri ja Tartu Linnavalitsuse poole. Öffentlicher Brief mit einem Kommentar des Kulturministeriums. URL: <http://kultuur.err.ee/v/kunst/uudis/a2b0ccf3-476f-4756-a867-1fffb09e7351> [Zugriff am 26.09.2016]. 29. Januar 2014.

Esanu, Octavian. „Dictionary > SCCA.“ Blogseintrag. URL: <http://www.contemporary.org/dictionary/view/7> [Zugriff am 26.08.2016].

EU2015.LV. „Conference "Cultural and Creative Crossovers". 11.12. März 2015, Riga.“ Videoaufzeichnung des Abschlusspanels. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ahjBBbFLy9I> [Zugriff am 05.04.2016].

EU2015.LV. Litauische EU-Ratspräsidentschaft: 33 Tatsachen, die man unbedingt wissen muss. URL: <http://www.eu2013.lt/de/news/beitrage/litauische-eu-ratsprasidentschaft-33-tatsachen-die-man-unbedingt-wissen-muss> [Zugriff am 16.03.2017]. 01. Juli 2013.

EUR-Lex. „Zusammenfassung der EU-Gesetzgebung zum Thema ECoC.“ Internetpräsentation. URL: http://europa.eu/legislation_summaries/culture/l29014_de.htm, [Zugriff am 19.12.2013].

Europäische Kommission 2017: „Compendium of recommendations from ex- post evaluations of European Capitals of Culture 2007-2015.“ März 2017.

Europäische Kommission 2015: Council conclusion on cultural and creative crossovers to stimulate innovation, economic sustainability and social inclusion (2015/C 172/04). 27.05.2015.

Europäische Kommission 2014: „Europäische Kommission 2014: European Capitals of Culture 2020-2033. Guide for cities preparing to bid.“ Dezember 2014.

Europäische Kommission 2012: „The Commission proposes countries to host European Capitals of Culture after 2019“. European Commission - IP/12/815 20/07/2012. URL: http://europa.eu/rapid/press-release_IP-12-815_en.htm?locale=en [Zugriff am 10.01.2014]. 20. Juli 2012.

Europäische Kommission 2011: Kreatives Europa: Kommission stellt Förderplan für die Kultur- und Kreativbranche vor. http://europa.eu/rapid/press-release_IP-11-1399_de.htm?locale=en [Zugriff am 17.04.2013]. 23. 11 2011.

Europäische Kommission 2010: „Erschließung des Potenzials der Kultur- und Kreativindustrien (Grünbuch).“.

Europäische Kommission 2010. Europe 2020. Eine Strategie für intelligentes, nachhaltiges und integratives Wachstum. 03.03.2010.

Europäische Kommission 2006: „Leitfaden für Bewerbungen als „Kulturhauptstadt Europas“.

Europäische Kommission. „Europäische Struktur- und Investitionsfonds.“ Internetpräsentation. URL: http://ec.europa.eu/regional_policy/de/funding/ [Zugriff am 04.03.2016].

Europäische Kommission: „Förderprogramm "Kreatives Europa". Stärkung des gemeinsamen Europäischen Kulturraums.“.

Europäische Kommission, DG Education and Culture. „The European Year of Creativity and Innovation 2009.“ Internetpräsentation. URL: http://www.create2009.europa.eu/index_en.html [Zugriff 05.04.2017]. 2009.

Europäische Kommission, ECoC-25 2010: „Summary of the European Commission conference „Celebrating 25 years of European Capitals of Culture“. Brussels, 23-24 March 2010.“

Europäisches Parlament und der RAT der EU 2006: „Beschluss Nr. 1622/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 24. Oktober 2006 über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung Kulturhauptstadt Europas für die Jahre 2007 bis 2019.“ 03. November 2006.

Europäisches Parlament und der RAT der EU 1999: „Beschluss 1419/1999/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 25. Mai 1999 über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung „Kulturhauptstadt Europas“ für die Jahre 2005 bis 2019.“ 25. Mai 1999.

Europäischer Rat 2000: „Lissabon-Strategie.“.

Europäische Union 2009: Europäische Botschafter für Kreativität und Innovation. Manifest. URL: <http://www.create2009.europa.eu/fileadmin/Content/Downloads/PDF/Manifesto/manifesto.de.pdf> [Zugriff 05.04.2017]. 2009.

European Capitals of Culture Policy Group. Internetpräsentation. URL: <http://ecocpolicygroup.wordpress.com/>.

Fend, Franz 2007: „Ein kultureller Ausnahmezustand droht.“ (Linksruck KPÖ). URL: <http://ooe.kpoe.at/article.php/20070612123312775> [Zugriff am 26.11.2013]. 12. Juni 2007.

Foundation Let's Do It. Internetpräsentation. URL: <http://www.letsdoitworld.org/>.

Franklin, Anna 1996: „Viitsütikuga pomm. Kesk-Euroopa filmitööstus tänapäeval.“ Teater. Muusika. Kino., Juli-August 1996: 103-107.

- Funk, Karlo 2009: „Gravitation and Financing Animation Films.“ *Estonian Animation in Motion*, 2009, 1: 3.
- Grigor, Indrek 2016: „Arteli kuraatorikooli kursusetööd. Kõrgemat lendu oodates.“ *Eesti Päevaleht*, 12. Mai 2016.
- Grigorjeva, Sveta; Jürgen Rooste. „Arenguvaevaveed revisited.“ *Sõltumatu Tantsu Ühendus, Newsletter*. URL: <http://stl.ee/arenguvaevaveed-revisited/> [Zugriff am 07.12.2016].
- Hänni, Liia: „Mis on osalusveebi mõte?“ Videobeitrag. URL: <https://www.osale.ee/?id=42>.
- Härm, Andres 2011: „Avalik loeng ühele kuulajale.“ *Postimees*, 26. Oktober 2011.
- Härm, Anders 2001: „Õuduspiltide ülevaatenäitus.“ *Eesti Päevaleht*, 24. September 2001.
- Härm, Anders; Hanno Soans 2007: „Uus laine.“ *Sirp*, 27. April 2007.
- Hallas, Karin 1995: „Sihtkapitalide esindajad.“ *Sirp*, 07. April 1995.
- Herkel, Andres 2013: „Meie peades valitseb ohtlik kokteil.“ *Postimees*, 20. Mai 2013.
- Himma, Marju; Anne Raiste 2017: „TTÜ majandusteadlased õpetavad Euroopale bürokraatia vähendamist.“ *ERR Online*, Videobeitrag. URL: <http://etv.err.ee/v/tehnika/fd09a39e-6a2b-45a5-ac7f-cf52aae8c99a/ttu-majandusteadlased-opetavad-euroopale-burokraatia-vahendamist> [Zugriff am 26.01.2017]. 25. Januar 2017.
- Hlestakova, Marina 1994: „Maimu Berg - tänapäeva Euroopa kangelanna (M. Berg. Ma armastasin venelast. Tln., 1994).“ *Vikerkaar*, August 1994: 83-85.
- Hvostov, Andrei 2010: „Kultuurpealinna pained: Mikko Fritze kui „Sõrmuste isanda“ Frodo.“ *Eesti Ekspress*, 06. Februar 2010.
- Ibrus, Indrek 2011: „Kultuuriprogrammid ja ideoloogiad.“ *Sirp*, 10. Februar 2011.
- Ilja, Ivari 2015: „Siiski nii mõndagi head.“ *Sirp*, 05. Juni 2015.
- Ilves, Evelin; Toomas Kiho 2014: „Eesti pärisväärtused ehk Eesti jäämine Eestiks.“ In *Aren-
gufondi mõtteraamat*. Tallinn.
- Ilves, Kati 2015: „Kunstnikupalga seitse müüti.“ *Postimees*. URL: <http://kultuur.postimees.ee/3387663/kunstnikupalga-seitse-muuti>, Zugang am 09.11.2015. 2015. November 2015.
- Impacts08. „European Capitals of Culture Research Programme.“ Internetpräsentation. URL: www.impacts08.net.
- Impacts08: „„Creating an Impact: Liverpool’s experience as European Capital of Culture“ (undatiert).“
- Fraser Institute, the: *Economic Freedom of the World Annual Reports*. URL: <http://www.freetheworld.com/release.html> [Zugriff am 21.04.2016].
- Jürisson, Veiko 2007: „Loomemajanduse läbimurdeline aasta?“ *Sirp*, 26. Januar 2007.
- Jänes, Laine 2009: „Klaver põõsast välja! Kultuur ei pankrotistu kunagi.“ *Postimees*, 03. März 2009.
- Jänes, Laine 2007: „Loomemajanduse kitsaskohad ja vimalikud lahendused.“ Vortrag im Riigikogu am 16.12.2009. URL: <http://documents.tips/documents/loomemajanduse-kitsaskohad-ja-voimalikud-lahendused.html> [Zugriff am 07.04.2016].
- Jaagant, Urmas 2013: „Eesti sarnaneb elukvaliteedilt Põhjamaade asemel hoopis Slovakkia ja Uus-Meremaaga.“ *Eesti Päevaleht*, 15. Mai 2013.

- Jaanson, Mart 1994: „Nüüdismuusika võimalikkusest Eestis.“ Teater. Muusika. Kino., Mai 1994: 80-85.
- Joamets, Virge 1997: „Euroopa. Muusika. Kõrgharidus.“ Teater. Muusika. Kino., Juli 1997: 40-45.
- Jokinen, Heikki 2005: „Eesti animatsioon maailmakaardil.“ Vikerkaar, März 2005: 126-131.
- Kultuurkapital 2015: Jubiläumskonferenz „KULTuur on KALLis“, Panel II "Kultuurkapitali lood". Videoaufzeichnung. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-WvIZWD0sUw> [Zugriff am 13.12.2016]. 03. Februar 2015.
- Kultuurkapital 2015: Jubiläumskonferenz. "KULTuur on KALLis". Panel III. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hp0XZ3PxhTU> [Zugriff am 13.12.2016]. 03. Februar 2015.
- Juske, Ants 2006: „Uut moodsa kunsti ajalugu oleks vaja.“ Eesti Päevaleht, 04. November 2006.
- Juske, Ants 2000: „Kellele revolver, kellele kultuur.“ Eesti Päevaleht, 17. Januar 2000.
- Juske, Ants 1993: „Relativistlikke teooriaid kunsti defineerimisel.“ Looming, 1993.
- Kaasik-Aaslav, Katri 1994: „Poliitiline "Kuningas Oidipus". Katkendid Müncheni proovipäevikust.“ Teater. Muusika. Kino., Dezember 1994: 78-81.
- Kaljo, Kai 1997: „Loser". Videokunst. URL: <https://vimeo.com/14214871> [Zugriff am 12.12.2016]. 1997.
- Kaljula, Liis 2015: „Eesti kunst ulmelisel 2020. aastal.“ Sirp, 05. Juni 2015.
- Kalmet, Henrik; Priit Raud 2016: Videointerview. URL: <https://vimeo.com/155494279> [Zugriff am 05.12.2016]. Februar 2016.
- Kalmet, Madis 1991: „Rootsi päevik.“ Teater. Muusika. Kino, September 1991: 73-79.
- Kanal, 2 2011: „Reporter", Straßenbefragung zur Kulturhauptstadt.“ Nachrichtenbeitrag. 09. Juni 2011.
- Kaplinski, Jaan 1993: „Mõtteid eesti vaimueliidist : (Dixi).“ Vikerkaar, August 1993: 79.
- Karro, Piret 2016: „Meeleheitlik katse pälvida festivalikutse. Intervjuu Henrik Kalmeti ja Paul Piigiga.“ Mürileht, 08. März 2016.
- Kartau, Mari 2015: „Kultuur koalitsioonileppe mustandis: Kommentaarid ja sõnaseletused.“ ERR Online. <http://kultuur.err.ee/v/arvamus/d33aff4-a073-406e-9d25-5c7561d0d135/kultuur-koalitsioonileppe-mustandis-kommentaarid-ja-sonaseletused> [Zugriff am 24.09.2015]. 07. April 2015.
- Kartau, Mari 2015: „Nelja milli eest meetmeid nii-öelda loovmõtte arendamiseks.“ ERR Online. URL: <http://kultuur.err.ee/v/arvamus/011362d0-5e55-49be-b6fa-ba7ce548e6d1/arvamus-mari-kartau-nelja-milli-eest-meetmeid-nii-oelda-loovmõtte-arendamiseks> [Zugriff am 23.03.2016]. 04. September 2015.
- Kartau, Mari 2014: „Rael Artel: Tegelikult on maailm suurem kui Eesti ja Tartu (Interview).“ ERR Kultuur. URL: http://kultuur.err.ee/v/nadala_intervjuu/772c14c3-a03d-4df0-b770-d96054043a1e [Zugriff am 26.09.2014]. 26. September 2014.
- Kartau, Mari 2011: „Riik on kunsti kodustanud, aga vastutada ei taha.“ Eesti Ekspress, 13. Februar 2011.
- Kartau, Mari 2011: „Riik on kunsti kodustanud, aga vastutada ei taha.“ Eesti Ekspress, 13. Februar 2011.

- Kartau, Mari (alias Siram) 2009: „Kuidas turustada kultuuri?“ Eesti Päevaleht, 10. März 2009.
- Karulin, Ott 2015: „Peaks vist ukse avama...“ Kunstniku- ja kirjanikupalk on ad hoc plaaster, mitte süsteemne lahendus.“ Sirp, 13. November 2015.
- Karulin, Ott 2015: „Püsivad ajutised lahendused (Interview mit Indrek saar).“ 16. Oktober 2015.
- Karulin, Ott 2015: „RW esitleb: "EASi passioon!".“ Sirp, 22. Mai 2015.
- Karulin, Ott 2015: „Vaade maailmavaateta vaateisse.“ Sirp, 13. Februar 2015.
- Karulin, Ott 2014: „Kui palju on Eesti Kultuurkapitalil vaba raha?“ Sirp, 24. Januar 2014.
- Karulin, Ott 2013: „Valdkond ja ministeerium võrdluses.“ Sirp, 28. Februar 2013.
- Karulin, Ott 2011: „Eesti teater - tempel kolmel sambal.“ Sirp, 10. November 2011.
- Kask, Erni 2014: „Vastab Gert Raudsep (Interview).“ Teater. Muusika. Kino., März 2014: 5-22.
- Kasterpalu, Margus 2005: „Korraldaja Margus Kasterpalu "Ideeteatrit nagu polegi" (Interview).“ Postimees, 05. September 2005.
- Keevallik, Liina; Katrin Essenson 2015: „Maikelluke on force majeure, elujõuline nagu umbrohi.“ ERR Online. URL: <http://kultuur.err.ee/v/3a122103-d5c1-48fa-9783-98885640aff6> [Zugriff am 23.03.2016]. 20. Mai 2015.
- Keskküla, Ando 1994: „SKKE 1. aastanäitus lõppenud, 2. tulekul...“ Vikerkaar, Februar 1994: 48-50.
- Kivestu, Kristi 2014: Viljandi loomeinkubaator teeb käsitöolisest väikeettevõtja (Interview mit Tarmo Õuema). URL: <http://laanlane.ee/article/intervjuu-viljandi-loomeinkubaator-teeb-kasitöolisest-väikeettevõtja> [Zugriff am 31.03.2016]. 24. April 2014.
- Koalitionsvertrag 2015: Eesti Reformierakonna, Eesti Sotsiaaldemokraatliku Erakonna ning Isamaa ja Res Publica Liit kokkulepe valitsuse moodustamise ja valitsusliidu tegevusprogrammi põhialuste kohta. URL: <http://uudised.err.ee/v/eesi/1d46e493-5dd0-4af9-8e13-ac65cb68f7d0/taismahus-koalitsioonilepe-abgerufen-am-13.12.2016>. 08. April 2015.
- Kodres, Mari 2009: „Loomemajandus elab Eestis alla oma võimete.“ Eesti Päevaleht, 14. September 2009.
- Kokk, Aavo; Andres Eilart 2012: Pintsliga tõmmatud linnad. 150 eesti linna maailmas. Tallinn, 2012.
- Kolga, Voldemar 2008: „Eurooplaseks saab suure vaevaga.“ Maaleht, 03. Juli 2008.
- Kolk, Madis 1994: „Ooperiimpeeriumi imed ja intriigid. Piilurina Viini riigiooperis.“ Teater. Muusika. Kino., März 1994: 63-71.
- Komissarov, Eha 2016: „Minevik on arhiiv.“ Sirp, 25. November 2016.
- Kont, Anneli 1994: „Rahvamuusika võimalikkusest Eestis.“ Teater. Muusika. Kino., November 1994: 74-77.
- Kressa, Kaarel 2015: „Kris Lemsalu kilpkonn võitis USA Frieze'il ameeriklaste südamed.“ Eesti Päevaleht, 18. Mai 2015.
- Kressa, Kaarel 2011: „Tiit Ojasoo: mida igatseb tänapäeva Eestlane?“ Eesti Päevaleht, 22. März 2011.

Krugman, Paul 2012: „Estonian Rhapsody.“ Blogeintrag, New York Times. URL: http://krugman.blogs.nytimes.com/2012/06/06/estonian-rhapsody/?_r=0, [Zugriff am 12.12.2014]. 06. Juni 2012.

Kruus, Oskar 1992: „Tarzani tagasistulekud ehk kuidas kirjatööga raha teenida. (Eesti tarzanianast).“ Vikerkaar, Oktober 1992: 52-57.

Kubo, Märt 1993: „Teater riigi alt ära.“ Teater. Muusika. Kino, Juli 1993: 22-26.

Kubo, Märt 1993: „Esimene uue aja leping. "Külastlislavastaja tüüptöövõtuleping" (Raamleping).“ Teater. Muusika. Kino., August 1993: 28-30.

KUKU 2013: „Majandusruum", Jorma Sarv und Marje Josing im Studio.“ Radiosendung, Kuku Raadio. 28. September 2013.

Kulbok, Egge 2006: „Minu lühike, ent õpetlik kogemus kultuuriministeeriumis.“ Sirp, 31. März 2006.

Kulturpolitische Gesellschaft 2013: Kulturpolitischer Bundeskongress "Kultur nach Plan? - Strategien konzeptbasierter Kulturpolitik", 13.-14.06.2013, Berlin. URL: <http://www.kupoge.de/kongress/2013/>. [Zugriff am 12.12.2014].

Kulturpolitische Mitteilungen 2012: Beiheft 5. Von allem zu viel und überall das Gleiche? Positionen zum Kulturinfarkt. „Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Juli 2012.

Kulturpolitische Mitteilungen 2011: „RUHR 2010 — Was war? Was bleibt“. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Heft 132 1/2011: 21-51.

Haslinger, Stefan; Martin Wassermair 2008: „Wo brennt's? Ein Gespräch mit Stefan Haslinger und ein Kommentar von Martin Wassermair.“ kulturrisse. zeitschrift für radikaldemokratische kulturpolitik, 02/2008.

Kultuurikatel. Kultuurikatla kontseptsioon. URL: http://www.kultuurikatel.ee/kultuurikatla_kontseptsioon [Zugriff am 17.12.2013].

Kultuurikatel. Strateegia. Internetpräsentation. URL: <http://www.kultuurikatel.ee/strateegia> [Zugriff am 17.12.2013].

Kultuuriministeerium 2015: „Kirjanikud ja kunstnikud saavad tänasest riigipalgale kandideerida.“ Pressekonferenz, Videoaufzeichnung. URL: <http://kultuur.postimees.ee/3380989/kirjanikud-ja-kunstnikud-saavad-tanasest-riigipalgale-kandideerida> [Zugriff am 03.11.2015]. 02. November 2015.

Kultuuriministeerium 2015: „Loomemajanduse tugistruktuuride, ühisprojektide ja ekspordivõimekuse arendamise toetamise tingimused ja kord.“ 09. Januar 2015.

Kultuuriministeerium 2015: Kultuuriministeeriumi valitsemisala arengukava 2015-2018. URL: http://www.kul.ee/sites/default/files/kum_arengukava_2015-2018.pdf [Zugriff am 19.11.2014].

Kultuuriministeerium 2013: Kultuuriministeeriumi arengukava aastateks 2013-2016.

Kultuuriministeerium 2012: „Tartu Kunstimuuseumi direktoriks saab Rael Artel.“ Pressemitteilung. URL: <http://www.kul.ee/et/uudised/tartu-kunstimuuseumi-direktoriks-saab-rael-artel> [Zugriff am 22.09.2014]. 16. November 2012.

Kultuuriministeerium 2006: Kultuuriminister Raivo Palmaru kinnitas Euroopa kultuuripealinna kandidaadiks Tallinna. URL: <http://www.kul.ee/et/uudised/kultuuriminister-raivo-palmaru-kinnitas-euroopa-kultuuripealinna-kandidaadiks-tallinna>, [Zugriff am 07.04.2017]. 29. März 2006.

Kultuuriministeerium 2005: „Kiri Tallinna Linnavalitsusele Euroopa kultuuripealinna valiku-
protsessi jätkumise ja tekkinud küsimuste kohta.“ 09. November 2005.

Kultuuriministeerium 1996: „Eesti riiklik kultuuripoliitika lähiaastatel.“ Tallinn.

Kultuuriministeerium. Euroopa Liidu programmiperiood 2014-2020. URL: <http://www.kul.ee/et/euroopa-liidu-programmiperiood-2014-2020> [Zugriff am 31.03.2016].

Kultuuriministeerium. „Loomemajandus.“ Internetpräsentation. URL: <http://www.kul.ee/et/tegevused/loomemajandus> [Zugriff am 10.03.2016].

Kultuurkapital 2016: Kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali preemiad 2015 (Ankündigung der Jahresauszeichnungen). URL: <http://kulka.ee/sihtkapitalid/kujutav-ja-rakenduskunst/aastapreemiad/2011> [Zugriff am 09.09.2016].

Kultuurkapital. „Kultuurkapitalist.“ Internetpräsentation. <http://kulka.ee/meist/kultuurkapitalis> [Zugriff am 24.09.2015].

KUMU 2012: „Eesti kunstiskeenede arheoloogia ja tulevik.“ Ausstellungsankündigung. URL: <http://kumu.ekm.ee/arhiiv/naitused-2012/eesti-kunstiskeenede-arheoloogia-ja-tulevik/> [Zugriff am 08.04.2017].

KUMU. „Construction History.“ Internetpräsentation. URL: <http://kumu.ekm.ee/en/kumu-art-lives-here/museum-history/construction-history/> Zugriff am 22.08.2016.

KUMU. „KUMU Art Museum.“ Internetpräsentation. URL: <http://kunstimuuseum.ekm.ee/en/about-the-museum/art-museum-of-estonia/kumu-art-museum/> Zugriff am 19.08.2016.

Kunstiakadeemia. „Uus maja. (Bestandaufnahme des Baus des neuen Gebäudes).“ Internetpräsentation. URL: <http://www.artun.ee/akadeemia/uus-maja/> Zugriff am 22.08.16.

Laages, Michael 2015: Preisverleihung ohne Glamour-Faktor. URL: http://www.deutschlandfunk.de/deutscher-theaterpreis-der-faust-preisverleihung-ohne.691.de.html?dram:article_id=336934 [Zugriff am 23.03.2016]. 15. November 2015.

Laak, Marin 1994: „Kus on siin mats ja kus on vurle? Emil Toode "Piiririik" kriitikut vihastamas.“ Vikerkaar, August 1994: 56-60.

Laaneots, Annela 2014: „Eesti saavutused loomemajanduse arendamisel tid juhtpositsiooni EL-i töörühmas (Interview mit Ragnar Siil).“ Eesti Päevaleht Online. URL: <http://epl.delfi.ee/news/arvamus/ragnar-siil-eesti-saavutused-loomemajanduse-arendamisel-toid-juhipositsiooni-el-i-tooruhmas?id=67625416> [Zugriff am 05.04.2016]. 16. Januar 2014.

Laasik, Andres 1991: „Saksamaa. Detsember. Saksa teatrikultuuri traditsioonidest ühinenud Saksamaa taustal.“ Teater. Muusika. Kino., April 1991: 46-49.

Lagerspetz, Mikko 2013: „Edetabelite kiirkursus.“ Sirp, 08. August 2013.

Laido, Olavi 2015: „„Kulka rahastamise põhimõtted uue tulumaksuseaduse valguses — preemia, stipendium, toetus.““ Auftritt an der Jubiläumskonferenz von Kulka. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xduELERre9o> [Zugriff am 02.11.2015]. 03. Februar 2015.

Lang, Rein 2010: "Väikene nõu kaptenile ja tüürimeestele". Sirp, 29. Januar 2010.

Lang, Rein 2011: „Tünnist ja august (Erneute Veröffentlichung des Artikels 07.09.2000).“ Eesti Ekspress, 09. Juli 2011.

Lapin, Leonhard 1996: „Kultuurkapitalide esindajad.“ Sirp, 12. Januar 1996.

Laur, Erki 2007: „Eestis võimul thatcheristid ja populistid. Milles küsimus? Kolime Berliini!“ Tsoon (Ohne Seitenangaben) 2/2007.

Lauri, Maris 2015: „Maris Lauri leiab, et kirjaniku- ja kunstnikupalk võib olla vastuolus seadusega.“ Postimees, Online. URL: <http://kultuur.postimees.ee/3385679/maris-lauri-leiab-et-kirjaniku-ja-kunstnikupalk-voib-olla-vastuolus-seadusega>, [Zugriff am 04.11.2015]. 03. November 2015.

Liivrand, Harry 2013: „Eesti riigi kultuuripoliitika ja diplomaatia.“ Diplomaatia, Dezember 2013.

Lilienthal, Matthias 2015: „Der eigentliche Event-Schuppen ist das Berliner Ensemble (Interview).“ Deutschlandradio Kultur, Radiosendung. URL: http://www.deutschlandradiokultur.de/matthias-lilienthal-der-eigentliche-event-schuppen-ist-das.1013.de.html?dram:article_id=317304 [Zugriff am 09.12.2016]. 16. April 2015.

Lilleaed, Eva-Erle 2016: „Grandis, grandis, grandis.“ Sirp, 03. Juni 2016.

Lõhmus, Anu 2009: „Loomemajandus - Soome Nokia?“ Eesti Päevaleht, 13. August 2009.

Lokk, Tiina 2004: „Eesti kultuuri Suur Üksiklane - Kaua veel?“ Postimees, 07. April 2004: 14.

Lond Malmborg, Maike 2016: „Festival ja festivalit(s)us. Interview mit Henrik Kalmet.“ Kanuti Gildi Saal. URL: <https://saal.ee/et/magazine/4117> [Zugriff am 05.12.2016]. 22. Februar 2016.

Loov Eesti 2014: „Eesti äriinglite võrgustik tunnistati Euroopa parimaks uueks tulijaks.“ Online-Nachricht. URL: : <http://www.looveesti.ee/eesti-ariinglite-vorgustik-tunnistati-euroopa-parimaks-uueks-tulijaks/> [Zugriff am 07.04.2016]. 26. Mai 2014.

Loov Eesti 2013: „Eesti loomemajandus, naabritele huvipakkuv case study.“ Onlin-Nachricht. URL: <http://www.looveesti.ee/eesti-loomemajandus-naabritele-huvipakkuv-case-study/> [Zugriff am 07.04.2016]. 08. April 2013.

Loov Eesti 2011: Kasvasime rahvusvaheliseks edulooks. URL: <http://www.looveesti.ee/loov-eesti/loov-eestist/loov-eesti-2011-kasvasime-rahvusvaheliseks-edulooks/> [Zugriff am 30.03.2016].

Loov Eesti. Loov Euroopa. URL: www.looveuroopa.ee.

Mürk, Maarin 2014: „Miks ma ei kirjuta kuhugi alla.“ Mürileht, 31. Januar 2014.

Mäe, Aivar 1995: „Sihtkapitalide esindajad.“ Sirp, 06. Oktober 1995.

Maimik, Andres 2001: „Hargnevate teede aed. Eesti filmi arengud 90ndatel.“ Vikerkaar, 2001, 2-3: 97-112.

Maimik, Andres 1997: „Kahekümnendate aastate filmiteoreetiline mõte Eestis.“ Teater. Muusika. Kino., Dezember 1997: 95-97.

Meisterson, Heli 2014: „Kultuuridiplomaatia. Pragmatism, ideaalid ja eeskujud.“ Sirp, 19. Juni 2014.

Meri, Lennart 1996: „Suur Üksiklane (09.02.1968).“ In Presidendikõned, von Lennart Meri. Tartu, 1996.

Miguel, Jean-Piere 1998: „Rahvusteater peab tasakaalu taastama!“ Teater. Muusika. Kino., Dezember 1998: 10f.

Mikomägi, Margus 2011: „Kultuur januneb elujõu järele (Interview mit Peeter Jalakas).“ Maaleht, 30. Januar 2011.

Miller, Claude 1994: „Vahest peaksime võitlema Ameerika kino imperialismi vastu (Interview mit Sulev Teinemaa).“ Teater. Muusika. Kino., Oktober 1994: 47-49.

- Ministerrat der nordischen Länder in Estland. Internetpräsentation. URL: www.norden.ee.
- MMOMA, Moscow Museum of Modern Art 2011: „impossible community. Artists. R.E.P. Revolutionary Experimental Space.“ Ausstellungspräsentation. Kurator Viktor Misiano. URL: http://www.ic.mmoma.ru/en/artists/r_p/ [Zugriff am 20.09.2014].
- Moss, Ilmar 1991: „Kas taastame Eesti Sihtkapitali?“ Sirp, 25. Januar 1991.
- Music Estonia. Internetpräsentation. URL: <http://musicestonia.eu/en/about> [Zugriff am 30.03.2016].
- Mutso, Margit 2013: „Kunstiakadeemia taandumine.“ Eesti Päevaleht, 23. September 2013.
- Mutt, Mihkel 2006: „Euroopa kaudu iseendaks.“ Eesti Päevaleht, 12. Mai 2006.
- Neimar, Reet 2006: „Pilt kaugelt vaadatuna.“ In: Teater NO99 raamat (Ohne Seitenangaben), von NO99. Tallinn.
- Neimar, Reet 1995: „Sihtkapitalide esindajad.“ Sirp, 07. Juli 1995.
- Nõmm, Külli 2010: „Teatri ja muusikavaldkonna rahajaotamise puntratants.“ Sirp, 04. Februar 2010.
- NO99 2015: „Lectures. How To Take Power. Videos 1-11.“ Internetpräsentation des Projekts Ühtne Eesti. URL: <http://www.eestieest.ee/eesti-eest/meedia>. [Zugriff am 10.12.2016].
- NO99 2013: „NO55 Ash and Money. Film.“ Internetpräsentation, Video. URL: <http://no99.ee/productions/no55-ash-and-money> [Zugriff am 10.12.2016].
- NO99 2010: „NO83 Kuidas seletada pilte surnud jänesele? (Stefanie Carp am 11.12.2009).“ Programmheft März-April 2010. URL: https://issuu.com/teaterno99/docs/no99_kavavoldik_m_rts_aprill_2010_141cdced193b56. März-April 2010.
- NO99 2010: „Vestlus (Interview mit Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper).“ Teater NO99 ajakiri (Ohne Seitenangaben) 2010.
- NO99 2006: „Manuaal.“ In Teater NO99 raamat (Ohne Seitenangaben), von NO99. Tallinn.
- NO99 2006: „Arvustus (Ohne Seitenangaben).“ In: Teater NO99 raamat, von NO99. Tallinn.
- NO99 2006: „Intervjuu kultuuriminister Raivo Palmaruga.“ In: Teater NO99 raamat (Ohne Seitenangaben, der Interviewer ist nicht kenntlich gemacht), von NO99 Teater. Tallinn.
- NO99 2006. „Nädala ülevaade. Austria. Šveits.“ In: Teater NO99 raamat (Ohne Seitenangaben), von NO99. Tallinn.
- NO99 2006: „Nädala ülevaade. Inglismaa.“ In: Teater NO99 raamat (Ohne Seitenangaben), von NO99. Tallinn.
- NO99 2006: „Nädala ülevaade. Saksamaa.“ In Teater NO99 raamat (Ohne Seitenangaben), von NO99. Tallinn.
- NO99. „Lavastused: NO75 Ühtne Eesti suurkogu.“ Internetpräsentation des Theaters, Programtext. URL: <http://no99.ee/lavastused/no75-uhne-eesti-suurkogu> [Zugriff am 10.12.2016].
- NO99. „Meist.“ Internetpräsentation des Theaters. URL: <http://no99.ee/meist> [Zugriff am 05.12.2016].
- NO99: „Trükised.“ NO99 Internetpräsentation. URL: <http://no99.ee/trukised> [Zugriff am 08.12.2016].
- Noormets, Andres 1996: „Maailm ja mõnda... Retk, mida nägime unes.“ Teater. Muusika. Kino., November/ Dezember 1996: 59ff. und 54-58.

Northern Dimension Partnership on Culture. Internetpräsentation. URL: <http://www.ndpculture.org/home>.

Oakley, Kate 2009: „Loomemajanduse müüdid ja tegelikkus.“ Eesti Päevaleht, 23. Juli 2009.

Oidsalu, Meelis 2016: „Burleskne teekond eikuhugi.“ Sirp, 2016. März 2016.

Oja, Kaarel 2008: „Eesti kultuuripoliitikas kisub külmaks (Interview).“ Tsoon, 2008.

Ojasoo, Tiit 2015: „NO99 Avignonis on Eesti ajude ekspordi edulugu.“ Postimees. URL: <http://kultuur.postimees.ee/3052611/ojasoo-no99-avignonis-on-eesti-ajude-ekspordi-edulugu>, [Zugriff am 14.12.2015]. 12. Januar 2015.

Ojasoo, Tiit 2009: Kuidas panna lava pöörlema? Auftritt im Rahmen von TEDxTallinn. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gn69rEsEjuM> [Zugriff am 05.12.2016]. November 2009.

Ojasoo, Tiit 2006: „Ettekanne Pärnu juhtimiskonverentsil.“ In: Teater NO99 raamat. (Ohne Seitenangaben), von NO99. Tallinn.

Ole, Kaido 2015: „Kultuurkapital kui õppeasutus. Minu elu kulkaga.“ Sirp, 30. Januar 2015.

Õnnepalu, Tõnu 2014: „Ordu. Teekond XII. Teatrireisikiri Eesti rahvas on teatriusku.“ Sirp, 03. März 2014.

Open Society Foundations. Internetpräsentation. URL: <https://www.opensocietyfoundations.org>.

PÖFF: „Industry@Tallinn“. Internetpräsentation. URL: <http://2017.poff.ee/eng/industry> [Zugriff am 31.03.2017] und: <http://industrytallinn.com/industry-tallinn2016/about>, [Zugriff am 31.03.2017].

PÖFF 2005: „Arengukava 2005-2011.“ Entwicklungsplan.

Päll, Peeter 2014: „Vabakond - ühiskond või erakond.“ Postimees, 04. Februar 2014.

Paaver, Ene 1998: „Saagu valgus! (über Airi Eras).“ Teater. Muusika. Kino., Mai 1998: 55-60.

Pallok, Anu-Maaja 2015: „Vortrag bei der Informationsveranstaltung zur Einführung neuer Fördermaßnahmen für die EU-Haushaltsperiode 2014-2020.“ In Tallinn, 19.02.2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4KMCcEaS7E0&list=PLhN9_XR5FDHSJNn0Vrp-mmsJ8J5oPXRbX&index=8 [Zugriff am 30.03.2016].

Palmaru, Raivo 2005: „Eesti kultuuripoliitika teelahkmed.“ Riigikogu Toimetised, 2005.

Parksepp, Tõnis 2015: „Kirjanike palkadest, sõbramehe poolest.“ Sirp. URL: <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/kirjanike-palkadest-sobramehe-poolest/> [Zugriff am 09.11.2015]. 06. November 2015.

Parmarkson, Annemari 2016: Arvustus. Irooniline katse heita meelt. URL: <http://kultuur.err.ee/v/teater/arvustus/d4766b17-21c2-49a7-b78a-9335e2ace7fe/arvustus-irooniline-katse-heita-meelt> [Zugriff am 05.12.2016]. 28. Februar 2016.

Pedajas, Priit 1997: „Aleksandritehnika teel Eesti teatrisse.“ Teater. Muusika. Kino., Juni 1997: 66f.

Pesti, Mele 2011: „Eksootilise papagoi kodustamine pimedates öödes.“ Teater. Muusika. Kino., Januar 2011: 104-113.

Pesur, Veiko 2010: „Riigikontroll: kultuuri rahastamisel ei järgita kõiki seadusi.“ Postimees, 03. Februar 2010.

Pikkov, Ülo 2012: „Eesti Kunstiakadeemia animatsiooni osakond.“ Teater. Muusika. Kino, April 2012: 97f.

Pikkov, Heilika 2009: „Editorial.“ Estonian Animation in Motion, 2009: 2.

Põldroos, Enn 1994: „Eesti kultuuri arenguvõimalustest“. Ettekanne Eesti kultuurikonverentsile.“ Teater. Muusika. Kino, Mai 1994: 86-88.

Podiumsdiskussion. „What Are the Economics of the Creative Economy?“. David Harvey, Edward Glaser, Adam Davidson, Seth W. Pinsky im Gespräch.“ City University of New York Graduate Centre. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ow5yjb-r0Dk> [Zugriff am 11.04.2016]. 02. Dezember 2013.

Postimees 2008: „Balti Filmi- ja Meediakooli ja Eesti filmifestivale toetanud Taani fond lõpetab tegevuse.“ Postimees Newsroll, 01. April 2008.

Priimägi, Tristan 2016: „Kultuur 2020 - Pontu seiklused Euroopas.“ Sirp, 12. Februar 2016.

Priimägi, Tristan 2016: „Auhinnakultuurist filmikunstis.“ Sirp, 22. 01 2016.

Projekt. "Former West". URL: <http://formerwest.org>.

Public Preparation. „Dokumentation, Netzwerkplattform.“ Internetpräsentation. URL: <http://www.publicpreparation.org>.

Raag, Ilmar 2012: „Gesamtkunstwerk.“ Akadeemia, September 2012: 1555-1565.

Raag, Ilmar 2010: „Tige Eesti tõmbab enda järel puuri ust kinni.“ Blogeintrag. URL: <http://ilmarraag.blogspot.de/2010/01/tige-eesti-tombab-enda-jarel-puuri-ust.html> [Zugriff am 14.02.2014]. 08. Januar 2010.

Rahandusministeerium 2014: "Seletuskiri tulumaksuseaduse, sotsiaalmaksuseaduse ja Eesti Kultuurkapitali seaduse muutmise seaduse eelnõu juurde". URL: www.koda.ee/public/Tulumaks_SELETUSKIRI.doc [Zugriff am 06.04.2017] 15.04.2014.

Rahandusministeerium. „Euroopa Liidu struktuuritoetus.“ Internetpräsentation. URL: <http://www.struktuurifondid.ee/et> [Zugriff am 06.04.2017].

Rahandusministeerium. „Tulumaksuseaduse, sotsiaalmaksuseaduse ja Eesti Kultuurkapitali seaduse muutmise seadus“, gültig ab 01.01.2015. URL: <https://www.riigiteataja.ee/akt/111072014005> [Zugriff am 21.10.2015. 2014].

Rander, Tanel 2015: „Kui sõna saab lihaks ja liha sureb.“ 20. März 2015.

Rander, Tanel 2012: „Mõtteid maastikust seoses Sirami näitusega „Mahetoodang loomemajanduses / Culture Feat. Nature“ (04.02. – 04.03.2012 Tallinna Linnagaleriis).“ Artishok-Blog. URL: <http://artishok.blogspot.de/2012/03/sirem-mahetoodang-loomemajanduses.html> [Zugriff am 23.03.2016]. 17. März 2012.

Randjärv, Laine 2015: „Vajame kulturseid inimesi – nagu õhku!“ Postimees, 04. Mai 2015.

Randviir, Ave 2006: „Elus on igal asjal ka majanduslik külg (Interview mit Ragnar Siil)“. Eesti Päevaleht, 30. September 2006.

Ranne, Raul 2015: „Tiit Ojasoo: muidugi, me võime vahelduseks teha ka pisut lõbusamat värki (Interview).“ Eesti Päevaleht, 31. Oktober 2015.

Raud, Rein 2010: „Teised meist: stampide keeles ajalugu.“ Eesti Päevaleht, 05. November 2010.

Raudsep, Gert 1995: „Õpipoisina Prantsusmaale, patrioodina koju tagasi.“ Teater. Muusika. Kino., März 1995: 80-87.

- Raun, Alo 2011: „Sinijärv: Eesti ime on kultuurkapital.“ Postimees, 18. August 2011.
- Raun, Eero 2014: „Milline on loomemajanduse olukord Eestis?“ Eesti Päevaleht, 21. Januar 2014.
- Reformierakond 2015: Reformierakonna valmisprogramm 2015. Uus Põhijamaa. URL: https://www.reform.ee/Valimisprogramm_2015_web.pdf [Zugriff am 05.04.2017].
- Reimann, Anna 2006: Theater-Eklat. Schauspieler greift "FAZ"-Kritiker an - gefeuert. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-eklat-schauspieler-greift-faz-kritiker-an-gefeuert-a-401541.html> [Zugriff am 09.12.2016]. 17. Februar 2006.
- Reinla, Astrid 1992: „Kultuur pragmaatilises Eestis? (Gesprächsrunde mit Astrid Reinla, Hiljar Aben, Rein Ruutsoo, Mihkel Tiks, Jaak Allik, Aili Aarelaid, Toomas H. Ilves, Hando Runnel).“ Teater. Muusika. Kino. , April 1992.
- Rekand, Rasmus 2017: „Jaht kultuuripealinnale laastab kukrut.“ Tartu Ekspress, 15. Februar 2017.
- Remsu, Olev 1994: „Jutustajad, turukirjanikud, esteedid ja modernistid (1993. aasta kirjanduse ülevaade).“ Vikerkaar, März 1994: 29.
- Remsu, Olev 1992: „Jumalad hukuvad.“ Sirp, 31. Januar 1992: 4.
- Ricklefs, Sven 2011: „"Three Kingdoms" an den Münchener Kammerspielen.“ Deutschland-radio. URL: http://www.deutschlandfunk.de/three-kingdoms-an-den-muenchener-kammerspielen.691.de.html?dram:article_id=56170 [Zugriff am 10.12.2016]. 16. Oktober 2011.
- Riigikantselei 2011: „Eesti Euroopa Liidu poliitika 2011-2015.“ Strategiedokument.
- Riigikantselei 2011: Kaasamise hea tava. URL: <https://riigikantselei.ee/et/kaasamise-hea-tava> [Zugriff am 17.01.2017].
- Riigikantselei 2011: "Vabariigi Valitsuse tegevusprogramm 2011-2015". URL: https://www.riigiteataja.ee/aktiisa/3100/5201/1001/VVk_209_lisa1.pdf [Zugriff am 17.01.2017].
- Riigikantselei 2007: „Riiklik struktuurifondide kasutamise strateegia 2007-2013.“ Strategiedokument.
- Riigikantselei. Osalusveeb osale.ee. URL: www.osale.ee.
- Riigikogu 1998: „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialuste heakskiitmine.“ Riigi Teataja, 1998: 1353.
- Riigikontroll 2013: Kultuuri rahastamise eriaruanne. URL: <http://www.riigikontroll.ee/tabid/206/Audit/2274/Area/16/language/et-EE/Default.aspx> [Zugriff am 10.01.2017].
- Riigikontroll 2010: Kultuuriministeeriumi, Eesti Kultuurkapitali ja Hasartmängumaksu Nõukogu toetused kontsert- ja etendustegevustele. URL: <http://www.riigikontroll.ee/tabid/206/Audit/2126/Area/16/language/et-EE/Default.aspx> [Zugriff am 10.01.2017].
- Riigikontroll 2010: „Muusika- ja teatrivaldkonna rahastamine vajab korrastamist.“ Pressemitteilung. <http://www.riigikontroll.ee/Suhtedavalikkusega/Pressiteated/tabid/168/557/GetPage/6/557Year/-1/ItemId/471/amid/557/language/et-EE/Default.aspx> [Zugriff am 29.09.2015]. 03. Februar 2010.
- Rohumaa, Jaanus 1995: „Tundeline teekond suvisesse Euroopasse.“ Teater. Muusika. Kino. , Februar, März 1995: 46-53/96 und 85-91.
- Roonemaa, Holger 2015: „Intervjuu Eero Epneriga.“ Eesti Päevaleht, 13. Januar 2015.

- Rooste, Jürgen 2013: „Kas meil üldse on kultuuripoliitika?“ Maaleht. URL: <http://maaleht.delfi.ee/news/maaleht/kultuur/kas-meil-uldse-on-kultuuripoliitika.d?id=65477106> [06. Januar 2013].
- Roots, Fideelia-Signe 2011: „Kunstnik palka ei saa.“ Eesti Päevaleht, 30. März 2011.
- Rummo, Paul-Eerik 1994: „Kultuurkapital on tulekul.“ Kultuurileht, 08. April 1994.
- Rummo, Paul-Eerik 1991: „Veel kultuurist ja kapitalist, eeskätt aga kultuuripäästeprogrammist.“ 01. Februar 1991.
- Runnel, Hando 1992: „In ditu de facto : (Dixi).“ Vikerkaar, Mai 1992: 89f.
- Ruus, Jaan 1997: „Kuidas organiseerida väikelinna filmifestivali?“ Teater. Muusika. Kino. , Februar 1997: 44-47.
- Ruutsoo, Rein 2000: Rahvusriik, identiteet ja Euroopa Liit. Eesti ja Euroopa Liit. <https://www.riigikantselei.ee/valitsus/valitsus/et/riigikantselei/euroopa/arhiiv/el-alane-teavitus-tegevus/vanad-infomaterjalid/rahvusriik.pdf> [Zugriff am 21.04.2016]. Herausgeber: Infosekretariat der EU in Estland. 2000.
- Saar, Johannes 1998: „Vaikiv kultuur. Edasi Euroopasse - maisikasvatust juurutama!“ Postimees Kultuur, 1998: 5.
- Sarv, Jorma 2014: „Mõistetest ja mõistmisest.“ Kaja, 05. Februar 2014.
- Sauter, Peeter 2015: „Arvustus. Meie olemegi see kõnts.“ ERR Kultur. URL: <http://kultuur.err.ee/v/teater/c5da4684-ddf2-4a9f-81c5-41fcb62dbf7c/arvustus-meie-olemegi-see-konts> [Zugriff am 08.12.2016]. 21. Oktober 2015.
- Sauter, Peeter 2015: „Lahmides lahmimise vastu ehk mõned pisikesed kommentaarid Tiit Ojasoo EPL intervjuule.“ ERR Kultur. URL: <http://kultuur.err.ee/v/teater/5dc83ae5-6267-47cf-a637-169da66426f0/lahmides-lahmimise-vastu-ehk-moned-pisikesed-kommentaariid-tiit-ojasoo-epl-intervjuule> [Zugriff am 08.12.2016]. 03. Novevmer 2015.
- Scheller, Kerstin 2010: „Kultur macht jetzt mal Pause.“ Der Standard, 15. Dezember 2010.
- Schmidtke, Stefan, Peeter Jalakas, und Priit Raud 2008: „Eesti kultuuripoliitikaks on server ja tolm selle peal.“ Tsoon, 2008, 2.
- Semper, Ene-Liis 2014: „Kirjad 2007-2014.“ Teater NO99 ajakiri (Ohne Seitenangaben), 2014.
- Sepp, Eva Liisa 2016: „Mis toimub eesti animatsioonis? Uued animafilmid festivalil "Animated Dreams".“ Sirp, 25. November 2016.
- Sibrits, Heili 2017: "Henrik Kalmet: Tallinna Linnateatri bränd on tugevam kui sisu (Interview)." In: Postimees, 10.04.2017.
- Sibrits, Heili 2015: „Saar jääb lubadustes tagasihoidlikuks (Interview mit Indrek Saar).“ Postimees, 25. April 2015.
- Sibrits, Heili 2015: „Avignoni põhiprogrammi valimine on võrreldav Kuldgloobuse nominatsiooniga.“ Postimees, 12. Januar 2015.
- Sibrits, Heili 2013: „Teatriaühinnad: Eero Epner - nähtamatu sõnastaja.“ Postimees, 28. März 2013.
- Sibrits, Heili 2011: „Jaanus Rohumaa: eesti kultuur jääb ellu siis, kui suudab kohaneda.“ Postimees. URL: <http://kultuur.postimees.ee/678058/jaanus-rohumaa-eesti-kultuur-jaeaeb-ellu-siis-kui-suudab-kohaneda> [Zugriff am 21.03.2017]. 22. Dezember 2011.

Sibrits, Heili 2010: „Millist teatrit Eesti vajab? Interview mit Ott Karulin.“ Postimees, 28. November 2010.

Siil, Ragnar 2015: „Developing creative economy. Possibilities for Ukraine. “ Auftritt im Rahmen der östlichen Partnerschaft der EU, Videoaufzeichnung. Kiew, 31. Juli 2015.

Siil, Ragnar 2014: Vortrag bei der Veranstaltung: "Eastern Partnership Culture Programme Culture Policy Exchange Workshop. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IMV5rJvxKA4> [Zugriff am 04.03.2016]. Minsk, 07-11. Oktober 2014.

Siil, Ragnar 2014: "We need to get people to understand the difference between the symptoms and the core problems". URL: <http://www.euroeastculture.eu/en/news/view-ragnar-siil-we-need-to-get-people-to-understand-the-difference-between-the-symptoms-and-the-core.html> [Zugriff am 19.11.2014]. 24. September 2014.

Siil, Ragnar 2014: „Developing Creative Industries: Lessons learned from Estonia.“ Konfereanzauftritt Les Ateliers, Nantes, 04.04.2014, Videoaufzeichnung . URL: <https://vimeo.com/100083830> (Estonia, a country resolutely turned towards the creative industries) [Zugriff am 07.04.2016].

Siil, Ragnar 2013: „Auftritt bei der Konferenz: "Ready for Tomorrow? Culture as an Agent for Social and Economic Transformation" .“ Im Rahmen der EU Ratspräsidentschaft von Litauen, 01.-02.10.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XyMs3lYWiCA> [Zugriff am 10.03.2016]. Vilnius.

Siil, Ragnar 2012: „Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries: Why and How?“ Auftritt bei einer Konferenz in Prag, Videoaufzeichnung. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EEQu9K_uETg [Zugriff am 10.03.2016]. 26. September 2012.

Siimer, Enn 2014: „Draamafestival ja eestlaste teatriusk.“ In Draama 2014: Järelraamat, von Eesti teatri Festival, 6-11. Tartu, 2014.

Sildna, Helen 2008: „Palun õnge, kala ei küsigi.“ Postimees, 02. Oktober 2008.

Sirp, Redaktion 1991: „Kas taastame Eesti Kultuurkapitali?“ Sirp, 04. Januar 1991.

Soosaar, Enn 1994: „Tõlkimisest täna läbi eilse.“ Vikerkaar, Januar 1994: 53-56.

Strategiedokument 2012: "Eesti filmi arengusuunad 2012-2020". URL: http://filmi.ee/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/EF_arengusuunad_2012-2020.pdf [Zugriff am 17.01.2017].

Studia Humaniora Estonica 2008: Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus/ Special issue on Noor Eesti (Young Estonia). Vol 1, No 1-2, 2008. URL: <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/issue/view/29> [Zugriff am 20.04.2016].

Summer School for Curators 2009: „Towards Collaborative Curating: Contemporary Curatorial Education in the Age of the Global Art Market. Summer Seminars' For Contemporary Art Curators, 4th Annual Edition 27 July – 2 August, 2009.“ Internetpräsentation. URL: <http://summerschoolforcuratorsyerevan.blogspot.de/2009/07/sommer-seminars-4-towards-collaborative.html> [Zugriff am 20.09.2014]. 2009.

Suni, Raivo 1998: „Eesti kultuurilise teadvuse muutumine.“ Sirp, 06. November 1998.

Szalay, Tamas 2006: „E-Mail Korrespondenz mit Lennart Sundja.“ 28. Juli 2006.

Tüür, Erkki-Sven 1996: „Kultuurkapitalide esindajad.“ Sirp, 12. Januar 1996: 8.

Tagesschau 2012: „Preisregen für "Liebe" von Michael Haneke.“ Tagesschau Online. URL: <http://www.tagesschau.de/kultur/europaeischerfilmpreis104.html> [Zugriff am 03.12.2012]. 02. Dezember 2012.

Tallinn, 2011 2011: Pressemitteilung zur Bekanntgabe des gemeinsamen Programms mit Turku 2011. 21.01.2011. URL: <http://uuseesti.ee/26699> [Zugriff am 07.04.2017].

Tallinn, 2011 2009: Kandev idee. URL: http://tallinn2011.1kdigital.com/tallinn_2011_kandev_idee [Zugriff am 20.03.2017].

Tallinn 2011 2008: „Kultuuripealinna väljakutsed.“

Tallinn 2011 2006: Everlasting Fairytale (Tallinns Bewerbung an Brüssel, Englisch). Tallinn.

Tallinn 2011 2006: Linn, mis ei saa kunagi valmis (Tallinns Bewerbung an Brüssel, Estnisch). Tallinn.

Tallinn Music Week 2016: Creativity for Change Forum. URL: <http://www.creativityforchangeforum.com/#about> [Zugriff am 30.03.2016].

Tallinn Music Week 2016: Internetpräsentation. URL: <http://tmw.ee> Zugriff am 30.03.2016 [Zugriff am 30.03.2016].

Tallinna Linnavalitsus 2006: „Euroopa kultuuripealinnaks 2011. Tallinna taotlus (Zweite inländische Bewerbung).“ März 2006.

Tallinna Linnavalitsus 2005: Tallinn Euroopa Kultuuripealinnaks. Taotlus eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumile (Erste inländische Bewerbung). 2005.

Tallinna Linnavalitsus 2003: „Tallinna arengukava 2004-2009.“ Strategiedokument. 13. November 2003.

Tallinna pressiteenistus 2007: „Savisaar: Tallinn kutsub kokku Kodurahu Foorumi.“ 02. Mai 2007.

Tallinna TV 2012: "Kultuurimeeter", Fernsehsendung. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1QBO8jZh6WM> [Zugriff am 01.09.2016]. 05. Dezember 2012.

Talvistu, Peeter 2014: „Kas nüüd on näitus?“ Müürileht, 31. Januar 2014.

Tamm, Helena 2015: „Kolm põhjust, miks "Kõntsa" vaja on.“ Kultuur.info, Blogeintrag. URL: <http://kultuur.info/blogi/blog/helena-tamm-kolm-pohjust-miks-kontsa-vaja-on/> [Zugriff am 08.12.2016]. 10. November 2015.

Tamm, Marek 2012: „Loojad ja tootjad.“ Postimees, 08. September 2012.

Tammeorg, Teele. „Eurorahaga uuele ringile: EKA hoiab Tartu mnt krunti veel trumbiks.“ Eesti Päevaleht, 30. Januar 2014.

Tarand, Kaarel 2012: „Eesti filmi suveräänsusest.“ Kinoleht La Strada, 26. Juni 2012.

Tarand, Kaarel 2011: „Kas Kultuurkapitali arendada, remontida või see rahule jätta?“ Sirp, 13. Mai 2011.

Tarand, Kaarel 2009: „Looming paindub majanduseks.“ Sirp, 07. August 2009.

Taro, Külli 2015: „Kirjanike ja kunstnike asetamine väljapoole teiste jaoks toimivaid reegleid süvendab kibestumist.“ ERR Online. URL: <http://uudised.err.ee/v/arvamus/906b95eb-a0e1-43cb-8f72-9262f0e4da8b/kulli-taro-kirjanike-ja-kunstnike-asetamine-valjapoole-teiste-jaoks-toimivaid-reegleid-suwendab-kibestumist> [Zugriff am 10.11.2015]. 06. November 2015.

Tartmus, Tartu Kunstmuuseum 2015: Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest. My Poland. On Recalling and Forgetting. Kataloog/ Catalogue. URL: http://tartmus.ee/files/wordpress/wp-content/uploads/2015/02/Minu_Poola_A5_32lk_preview_final.pdf [Zugriff am 29.09.2016]. Tartu, 2015.

Tartmus, Tartu Kunstimuuseum 2014: "Kas me sellist muuseumi tahtsimegi?" Ankündigungstext zur Ausstellung. URL: <http://www.tartmus.ee/et/naitused/kasmesellist.html> [Zugriff am 27.09.2016].

Tartmus, Tartu Kunstimuuseum 2014: Is This the Museum we Wanted? Catalogue. URL: https://issuu.com/tartmus/docs/kataloog_a5_eng_f03-2/1 [Zugriff am 27.09.2016]. Tartu.

Tartu Linnavalitsus 2005: "Mis on atraktiivne kultuur?" Broschüre zur internationalen Konferenz vom 3.-4.11.2005. Tartu.

Tartu Loomemajanduskeskus. Internetpräsentation. URL: <http://loovtartu.ee/lmk/ettevotjale>.

Taska, Ilmar 1993: „California/ Hollywood.“ Teater. Muusika. Kino., Februar 1993: 3-14.

Teder, Tarmo 1999: „Filmikriitik sajas zhanris. Vastab Pimedate Ööde filmifestivali programmi direktor Tiina Lokk.“ Sirp, 10. Dezember 1999.

Tedre, Ülo 1992: „Mõned mõtted rahvusteaduste arengust.“ Vikerkaar, Februar 1992: 56-62.

Teinemaa, Sulev 1994: „Euroopa kino tuleb Euroopa filmile tagasi võita.“ Teater. Muusika. Kino., Oktober 1994: 45f.

Tepandi, Tõnu 1995a: „Sihtkapitalide esindajad.“ 07. April 1995a.

Tepandi, Tõnu 1995b: „Sihtkapitalide esindajad.“ Sirp, 06. Oktober 1995b.

Tepandi, Tõnu 1996: „Sihtkapitalide esindajad.“ Sirp, 12. April 1996.

Theaterformen, Festival 2015: „NO49 Tõde, mida ma olen igatsenud.“ Programmankündigung. URL: https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2015/de/programm/die-wahrheit-nach-der-ich-mich-gesehnt-habe [Zugriff am 05.12.2016].

Tiks, Mihkel 1991: „NB! Kõik, kes saavad, sõidavad nüüd välismaale...“ Teater. Muusika. Kino., September 1991: 3.

Tõnson, Margit 2006: „Tähtis on teelolemine, mitte päralejõudmine.“ Eesti Ekspress, 18. April 2006.

Tomberg, Marika 1996: „Action Theatre ehk elu kui improvisatsioon.“ Teater. Muusika. Kino., Dezember 1996: 71-74.

Tonts, Ülo 1991: „Theatertreffen.“ Teater. Muusika. Kino, Juni, Dezember 1991.

Tootsen, Jaan 2011: „Uus Maailm“. Film.

Treier, Heie 2012: „Kuidas puhastada kunstiajalugu traumaatilistest metafooridest.“ Kunst.ee, 2012.

Treier, Heie 1995: „Biennaali organiseerimise retsept.“ Vikerkaar, November 1995: 55-58.

Treit, Timo 2011: „PÖFF 15 - Intervjuu Tiina Lokiga.“ In Kataloog, von Tallinna Pimedate Ööde Filmifestival. Tallinn, 2011.

Tuglas, Friedebert 1920/1992. „Kunstide riiklik edendamine.“ Teater. Muusika. Kino., April 1992: 13-22.

Tulgiste, Triin 2013: „Kunst on Cool! (Interview mit Rael Artel).“ Määrileht, 04. April 2013.

Turku 2011: Internetpräsentation über die Partnerschaft zu Tallinn. URL: http://www.turku2011.fi/en/s/turku-tallinn-partners-culture-and-history_en [Zugriff 24.03.2014].

Tuumalu, Tiit 2014: „Kaja Kann - visa hingega vabakutseline (Interview).“ Postimees, 12. Februar 2014.

Tuumalu, Tiit 2012: „Teoks on saamas tähtis filmireform.“ Postimees, 22. Juni 2012.

- Tuumalu, Tiit 2005: „Oktoober: KUMU valmis vaimustuse, valu ja vaevaga.“ Postimees, 31. Dezember 2005.
- Tuumalu, Tiit 2005: „Põhjala fondi toekas rahasüst lükkab käima uue filmikooli.“ Postimees, 14. Januar 2005.
- Uljas, Jüri 2015: „Kuidas reformida imet?“ Sirp, 30. Januar 2015.
- Uljas, Jüri 2012: „Eesti Kultuurkapital - eeskujud ja lahendused.“ Sirp, 24. August 2012.
- Uljas, Jüri 2009: „Kultuurkapitali uus tulemine.“ Sirp, 24. Juli 2009.
- Uljas, Jüri 2004: „Kulka ja kirjandus.“ Tuna, 2004: 56-64.
- UNCTAD 2013: „Creative Economy Report.“
- UNCTAD 2010: „Creative Economy Report.“
- Undusk, Jaan 2009: „Eesti lugu: Emil Tode "Piiririik".“ Eesti Päevaleht, 31. Juli 2009.
- Uue Maaailma Selts. Internetpräsentation. URL: www.uusmaailm.ee.
- Välisministeerium 2011: „Välisministeeriumi kultuuripreemia said Arvo Pärt, Tõnu Kaljuste ja Tiina Lokk.“ Pressemitteilung. URL: <http://www.vm.ee/et/uudised/valisministeeriumi-kultuuripreemia-said-arvo-part-tonu-kaljuste-ja-tiina-lokk> [Zugriff am 18.01.2017]. 05. Januar 2011.
- Väljataga, Märt 2015: „Soovitusi taotlejale!“ Internetbeitrag. URL: <http://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kirjandus/soovitusi-taotlejale> [Zugriff am 18.01.2017]. 29. April 2015.
- Väljataga, Märt 2015: „Kultuur, töö ja kapital. Kulka tulevik seadusemuutuste valguses.“ Sirp, 30. Januar 2015.
- Väljataga, Märt 1995: „Sihtkapitalide esindajad.“ Sirp, 06. Oktober 1995.
- Värk, Joosep 2014: „Tartu kunstimuuseumi pere sõdib uue juhiga.“ Eesti Päevaleht, 17. Januar 2014.
- Vaarik, Daniel 2012: „Süüdistan.“ Teater NO99 ajakiri (Ohne Seitenangben), 2012.
- Vaher, Berk 2015: „Taotlejakesksemast kultuurkapitalist.“ Sirp, 30. Januar 2015.
- Vaher, Berk 2012: „Kobamisi kohasema kultuuripoliitika poole.“ Sirp, 20. Dezember 2012.
- Vaher, Berk 2011: „Kelle kultuuri koda?“ Postimees, 26. februar 2011.
- Vaher, Berk 2009: „Ka ettevõtja vajab kultuuriteadlikkust.“ Arileht/ Delfi, 08. April 2009.
- Vaher, Berk 2008: „Ei ole loojaid ja ettevõtjaid, on ühiskonna kujundajad.“ Sirp, 14. März 2008.
- Vaher, Berk 2006: „Kultuuri juhtimine?“ Sirp, 17. November 2006.
- Varblane, Reet 2015: „Õigel ajal õiges kohas.“ Sirp, 31. Mai 2015.
- VAT Teater. „Teatri Ajalugu.“ Internetpräsentation. URL: <http://vatteater.ee/et/teater/10/ajalugu.html> [Zugriff am 05.12.2016].
- Veenre, Tanel 2013: „Rael Arteli tasakaaluharjutused.“ Eesti Päevaleht, 05. Januar 2013.
- Veidemann, Rein 2011: „Oksaneni kuvand eestlastest on vastuoluline.“ Eesti Päevaleht, 01. November 2010.
- Veidemann, Rein 2011: „"Tabamata ime" tabatud varjud.“ Postimees, Februar 2011.

Veinmann; Koik; Raudsepp 1995: „Euroteatrikool: uus ja vana: (M. Veinmanni, K. Koigi ja P. Raudsepa muljeid Euroopa Kunstikoolide Liidu (ELIA) üliõpilaskoolitusest Amsterdamis ja Berliinis).“ Teater. Muusika. Kino., Juni 1995: 43-49.

Veispak, Tiit 2007: „Eesti kunsti uusim laine tuleb tasa ja targu (Interview mit Anders Härm und Hanno Soans).“ Postimees, 26. April 2007.

Vikerkaar 1995: „Eesti kirjandus 1994, Vikergallup.“ Vikerkaar, April 1995: 93-96.

Vikerkaar 1994: „Eesti kirjandus 1993, Vikergallup.“ Vikerkaar, März 1994: 91-96.

Vikerkaar 1993: „Eesti kirjandus 1992, Vikergallup.“ Vikerkaar, April 1993: 90-95.

Vikerkaar 1993: „Eesti kirjandus 1992, Vikergallup.“ Vikerkaar, März 1993: 95f.

Vikerkaar 1992: „Eesti kirjandus 1991.“ Vikerkaar, April 1992: 93f.

Vikerkaar 1992: „Eesti kirjandus 1991.“ Vikerkaar, März 1992: 91f.

Visnap, Margit 1996: „Sihtkapitalide esindajad.“ Sirp, 07. April 1996.

Visnap, Margot 1992: „Persona Grata. Peeter Jalakas.“ Teater. Muusika. Kino., Mai 1992: 93.

Visnap, Margot 1991: „Uitmõtteid teatrivisiidilt Stockholmi.“ Teater. Muusika. Kino., September 1991: 53-56.

Vsevirov, David 2011: „Mis asi on Eesti?“ Postimees, 28. Juni 2011.

Waszerka, Stefanie 2011: „Nafta! vom NO99 aus tallinn bei der Reihe Projektion Europa.“ nachtkritik.de. URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=394:nafta-vom-no99-aus-tallinn-bei-der-reihe-projektion-europa-&catid=56&Itemid=100190 [Zugriff am 10.12.2016]. 31. August 2008.

Wikipedia. Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest. URL: https://et.wikipedia.org/wiki/Minu_Poola._Mäletamisest_ja_unustamisest [Zugriff 28.09.2016].

World Bank 2016: World Development Report 2016: Digital Dividens. URL: <http://www.worldbank.org/en/publication/wdr2016>. [Zugriff am 08.04.2017].

Von der Autorin geführte Interviews:

Lennart Sundja. Kultuurstadtkontor von Tallinn (Tallinna Kultuuriväärtuste Amet), Leiter der Kulturabteilung. Thema: Kulturhauptstadt, Kulturpolitik Tallinns. 08.10.2012. Tallinn.

Mikko Fritze. Leiter der Stiftung Tallinn 2011, Leiter der Goethe-Institute in Tallinn und in Helsinki. Thema: Kulturhauptstadt, Arbeit des Goethe-Instituts, Beziehungen zwischen Estland und Finnland. 22.12.2013. Helsinki.

Triin Männik. Programmmanagerin der Stiftung Tallinn 2011, Programmkoordinatorin des British Council. Thema: Kulturhauptstadt, ausländische Kulturinstitute, Kulturmanagement. 10.10.2012. Tallinn.

Ants Lusti. CEO IDENTITY, Kommunikationsagentur. Thema: Kulturhauptstadt. 10.10.2012. Tallinn.

Piret Ehavald. Koordinatorin des Freiwilligenprogramms der Stiftung Tallinn 2011. Thema: Kulturhauptstadt. 03.10.2012. Tallinn.

Evelyn Sepp. Leiterin des Kreativzentrums Kultuurikatel. Thema: Kulturhauptstadt, Kultuurikatel, Beziehungen zu Turku. 10.10.2012. Tallinn.

Berk Vaher. Mitglied des künstlerischen Beirats der Stiftung Tallinn 2011, Verfasser der Kulturhauptstadtbewerbung der Stadt Tartu. Thema: Kulturhauptstadt. 08.10.2012. Tallinn.

Ott Karulin. Mitgründer der Estnischen Kulturkammer, Leiter der Estnischen Theateragentur, Chefredakteur der Kulturzeitung Sirp, Mitglied der Koordinationsgruppe zum Verfassen des kulturpolitischen Leitfadendokuments „Kultuur 2020“. Themen: Estnische Kulturkammer, kulturpolitische Leitfäden „Kultuur 2020“. 29.04.2014. Tallinn.

Ragnar Siil. Estnisches Kulturministerium, Leiter der Abteilung für Entwicklung, Vizekanzler. Thema: Kultur- und Kreativwirtschaft. Prozess des Verfassens der kulturpolitischen Leitfäden „Kultuur 2020“. 24.04.2014. Tallinn.

Siim Sukles. Estnisches Kulturministerium. Kanzler. Mitglied des Aufsichtsrats der Stiftung Tallinn 2011. Thema: Kulturhauptstadt, kulturpolitische Entwicklungen. 11.10.2014. Tallinn.

Anu-Maaja Pallok. Estnisches Kulturministerium. Spezialistin für Kultur- und Kreativwirtschaft, Enterprise Estonia, Koordinatorin für Förderprogramme für Kultur- und Kreativwirtschaft. Thema: Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft. 09.06.2015. Tallinn.

Airiin Lehtmets. Estnisches Kulturministerium. Beraterin für die Zusammenarbeit mit der Europäischen Union; Reet Rimmel, Estnisches Kulturministerium, Abteilung für auswärtige Beziehungen. Themen: Estnische Kulturdiplomatie, kultureller Austausch und Kulturexporte, Kooperationen mit der Europäischen Union. 24.04.2014. Tallinn.

Priit Raud. Leiter des Kanuti Gildi SAAL, des Festivals Baltoscandal, Mitgründer der Kammer der Estnischen Kultur. Themen: Kulturhauptstadt, kulturpolitische Entwicklungen. 11.10.2012. Tallinn.

Mait Laas. Animationsfilmemacher. Mitglied unterschiedlicher Fachgremien. Thema: Filmpolitik, Entwicklungsplan für den Filmbereich. Kulturhauptstadt. 08.10.2012. Tallinn.

Tiina Loka. Leiterin des Black Nights Filmfestival. Thema: Filmpolitik, Filmfestival, Durchführung der Gala für die Europäische Filmpreise in Tallinn. 08.10.2012. Tallinn.

Sten Saluveer. Mitgründer des Festivals Plektrum, Leiter der Filmmarktinitiativen des Black Nights Filmfestivals. Thema: Kulturhauptstadt, Filmpolitik. 15.10.2012. Via Skype.

Ülo Pikkov. Animationsfilmemacher, Mitglied unterschiedlicher Fachgremien, Lehrkraft an der Kunstakademie. Thema: Filmpolitik, Filmfestivals, Kulturhauptstadt. 04.11.2012. Via Skype.

Rael Artel. Freie Kuratorin, Leiterin des Kunstmuseums von Tartu. Thema: Strukturelle Entwicklungen im Bereich der bildenden Kunst, fachliche Positionen, Mobilität. 26.04.2014. Tallinn.

Anne Lind. Leiterin des Deutschen Kulturinstituts Tallinn. Thema: Arbeit der ausländischen Kulturinstitute. 25.04.2014. Tallinn.

Silvi Teesalu. Leiterin des Dänischen Kulturinstituts in Estland. Thema: Arbeit der ausländischen Kulturinstitute. 04.04.2012. Tallinn.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Entwicklung der Kulturtransferansätze Musik, Theater, Kunst 1995–2014	141
Abbildung 2: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Musik, Theater, Kunst 1995–2014 national und international	142
Abbildung 3: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Musik 1995–2014 national und international	143

Abbildung 4: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Theater 1995–2014 national und international	144
Abbildung 5: Entwicklung und Verteilung der Kulturtransferansätze Kunst 1995–2014 . national und international	144
Abbildung 6: Räumliche Ausweitung der transnationalen Mobilität. Bereiche gesamt 1995–2014	145
Abbildung 7: Hotspots Musik. Nach Ländern 1995–2014	147
Abbildung 8: Hotspots Theater. Nach Ländern 1995–2014	147
Abbildung 9: Hotspots Kunst. Nach Ländern 1995–2014	148
Abbildung 10: Hotspots Musik. Nach Städten 1995–2014	149
Abbildung 11: Hotspots Theater. Nach Städten 1995–2014	150
Abbildung 12: Hotspots Kunst. Nach Städten 1995–2014	150
Abbildung 13: Anteilige Entwicklung der Mobilitätszwecke. Musik, Theater, Kunst 1995–2014	152
Abbildung 14: Nominale Entwicklung der Mobilitätszwecke. Musik, Theater, Kunst 1995–2014	152
Abbildung 15: Gesamtentwicklung der Mobilitätszwecke 1995–2014	154
Abbildung 16: Mobilitätszwecke Musik 1995	155
Abbildung 17: Mobilitätszwecke Musik 1999	155
Abbildung 18: Mobilitätszwecke Musik 2005	156
Abbildung 19: Mobilitätszwecke Musik 2009	156
Abbildung 20: Mobilitätszwecke Musik 2014	157
Abbildung 21: Mobilitätszwecke Theater 1995	158
Abbildung 22: Mobilitätszwecke Theater 1999	158
Abbildung 23: Mobilitätszwecke Theater 2005	159
Abbildung 24: Mobilitätszwecke Theater 2009	159
Abbildung 25: Mobilitätszwecke Theater 2014	160
Abbildung 26: Mobilitätszwecke Kunst 1995	161
Abbildung 27: Mobilitätszwecke Kunst 1999	161
Abbildung 28: Mobilitätszwecke Kunst 2005	162
Abbildung 29: Mobilitätszwecke Kunst 2009	162
Abbildung 30: Mobilitätszwecke Kunst 2014	163
Abbildung 31: Titelseite Tallinner Bewerbung 2006. Estnischer Titel: „Eine Stadt, die nie fertig wird“	266
Abbildung 32: Verändertes Logo des Kulturhauptstadtprojektes	267
Abbildung 33: Titelseite des Programmbuches. "Kulturhauptstadt Europas – Geschichten vom Meeresrand"	302